MAGNARD
Timothé
[redacted]

Année 2023-2024

Les *Distorted Nudes* de David Lynch : une réinvention légitime du corps

Vol.1

Mémoire de Master 1 mention Histoire de l'Art

Parcours Recherche en Histoire de l'Art

Sous la direction de Monsieur Erik Verhagen, professeur des universités.

Sommaire

Remerciements 5

Introduction 6

Partie 1 : L'atmosphère chez David Lynch 10

Propos liminaire 10

I. « L'entre-deux indistinct » ou le rêve éveillé 11

II. La fissure d'où entre la lumière 15

A) Le bien et le mal 15

B) Obscurité et lumière comme contraste plastique 18

C) Le cas des Distorted Nudes 19

III. Absurdité et Violence 20

A) L'absurde : ressort comique et vision du monde 20

B) La violence entre catharsis et sadomasochisme 23

IV. Le fragment et le mystère 26

V. La monstruosité chez David Lynch 30

A) Le visage monstrueux 30

B) Le monstre bio-mécanique 32

C) Le monstre comme figuration du mal ? 34

Partie 2 : Lynch et ses pairs : assimilations, références et similitudes 36

I. De l'antique à l'expressionnisme 36

A) Vénus et fragments de marbre 36

B) Les temps modernes : Caravage et Jérôme Bosch 38

C) Symbolisme et expressionnisme 40

II. David Lynch et les avant-gardes 41

A) Dada ou les premiers photomontages 41

B) Surréalisme et « rêve sombre et fantastique » 45

III. Francis Bacon : l'assimilation originelle 47

A) « He has the stuff » 47

B) L'espace 49

C) Le mouvement 50

D) La texture 51

IV. Joel-Peter Witkin ou l'esthétique cadavérique 52

V. André Kertész : les premières distorsions 55

A) Genèse et particularités 55

B) Les dynamiciennes du mou 57

C) Entre œuvre d'art et expérience scientifique 59

Partie 3 : Les Distorted Nudes : un rapport particulier au corps, à l'espace et au temps **60**

I. La représentation du corps au prisme du médium **60**

A) L'image numérique 61

B) Le livre 62

C) L'exposition in situ 65

D) La photogravure 67

II. Le corps dans l'espace et le temps **67**

A) Une transformation de l'espace académique 68

B) Un détournement d'un corps historique emblématique : Kiki de Montparnasse 69

C) Les accessoires et les décors 70

III. Un rapport au corps ambigu **71**

A) Entre pornographie, érotisme et abstraction 71

B) La question du morbide 74

Conclusion **78**

Bibliographie **82**

Remerciements

Nous souhaitons d’abord remercier le directeur de ce mémoire, Erik Verhagen. D’abord pour le simple fait de nous avoir laissé travailler sur ce sujet complexe, dont la première vue des images qu’il recouvre aurait poussé beaucoup à inviter son élève à se diriger vers autre chose. Ensuite, pour sa gentillesse, sa flexibilité et ses précieux conseils. Nous remercions Sandy Blin qui a pris de son temps pour nous donner de précieuses recommandations et conseils concernant l'œuvre d'André Kertész ainsi que des perspectives de comparaisons entre plusieurs œuvres de Lynch. Nous remercions Emmanuel Plasseraud pour l’aimable transmission de son article non publié : « David Lynch et le cubisme ». Nous remercions Stéphanie Canon et Pascal Magnard pour leurs avis extérieurs qui nous ont été précieux, ainsi qu’Elise Godefroy d’avoir consacré son temps à relire nos écrits pour vérifier que notre orthographe était correcte. Nous remercions le jury qui devra user de son temps pour relire ce long mémoire. Nous souhaitons enfin remercier tout lecteur qui prendra le temps de se plonger dans la tentative d’un étudiant de proposer l’étude d’une série d’images l’ayant profondément touché.

Avant-propos

Nous nous excusons par avance si nous devons embarquer un lecteur qui n’est pas familier avec l’univers de David Lynch dans ce développement qui tente de comprendre un univers particulier, nimbé de tant de mystère qu’il est très difficile de l’expliquer à celui ou celle pour qui il ne serait pas familier.

Nous avons ainsi mis à disposition, en annexe, des « fiches », explicitant et œuvres filmiques et surtout des notions uniques à l’artiste permettant de mieux appréhender le déroulement du propos. Elles ne sont certainement pas exhaustives, mais constituent un point de départ. Nous invitons, s’il a le temps, le lecteur à d’abord prendre connaissance de ces petites fiches avant de commencer la lecture du mémoire en lui-même.

Introduction

“Nous allons t’apprendre Photoshop.” Ils m'ont donné la souris et m'ont dit : « Voici tous tes outils ici. » Je ne sais pas comment je suis arrivé sur cet outil : “tampon de duplication”, mais j'ai dit : « Que fait celui-ci ? » Ils ont répondu : « Clique dessus et voit », alors j'ai cliqué, puis j'ai fait une marque, et je regarde, puis j'ai fait une marque plus grande, et ce qui se passait à l'écran était un miracle pour moi ! Je ne sais toujours pas comment faire plus qu'une infime fraction de ce que *Photoshop* peut probablement faire, mais celui qui l'a imaginé et continue à l'améliorer devrait être récompensé d'une place spéciale au paradis. J'admire ces gens. Ils ont inventé quelque chose d'époustouflant. La première chose que j'ai faite dans Photoshop était ma série de nus déformés, et cela a été inspiré par 1 000 Nus, un livre de mille photographies de nus vintage qui étaient principalement anonymes et avaient été collectées par ce gars allemand nommé Uwe Scheid. Il est décédé en 2000, que son âme repose en paix, mais son fils a honoré l'accord que j'avais avec son père et m'a donné carte blanche pour travailler avec ces nus, et j'ai juste adoré ça.[1]

David Lynch

Si le travail de David Lynch est dans son ensemble difficile à appréhender, les Distorted Nudes représentent peut-être le point d’orgue de cette difficulté. L’œuvre cinématographique de ce dernier est désormais incontournable pour les spécialistes, qui se risquent à en proposer des interprétations, voir des « exégèses »[2] ; si l’artiste ne livre jamais les clefs du sens de son œuvre, il rappelle néanmoins régulièrement son processus créatif : il s’agit toujours d’une idée, celle-ci est un « poisson » qu’il faut attraper, plus il est gros plus il « tombe amoureux de l’idée » ; ensuite, cette idée germe, à la manière d’une graine, se ramifie et se matérialise, en une œuvre ou même pollinise le corpus multidisciplinaire de l’artiste. En 1999, David Lynch réalise la série des *Distorted Nudes*, il commence par choisir

[1] David Lynch, Christine Mckenna et all., *Room to Dream*, Édimbourg, Canongate Books, 2018, p. 431 : "We're going to teach you about Photoshop." They gave me the mouse and said, "Here are all your tools over here." I don't know how I got on to this Clone Stamp tool, but I said, "What does this do?" They said, "Click on it and see," so I clicked, then I made a mark, and I'm looking, and then I make a bigger mark, and what was happening on the screen was a miracle to me!
I still don't know how to do more than one tiny fraction of what Photoshop probably can do, but whoever dreamed it up and keeps making it better should be awarded a special place in heaven. I worship these peo-ple. They invented something that's mind-blowing. The first thing I did in Photoshop was my distorted nudes series, and it was inspired by 1,000 Nudes, a book of a thousand vintage nude photographs that were mostly anonymous and had been collected by this German guy named Uwe Scheid. He passed away in 2000, bless his heart, but his son honored the agreement I had with his father and gave me free rein to work with these nudes, and I just loved it.

[2] Nous empruntons cette expression à Pacôme Thiellement

des photographies de nus qui servent de base à ses manipulations, celles-ci proviennent de la collection d'Uwe Scheid, régulièrement éditée sous forme de livre d'art et facilement accessible. Une fois sa base d'image constituée, ce dernier sélectionne celles qui lui inspirent un « point de distorsion[3] ». Il utilise ensuite le logiciel de retouche photographique *Photoshop* pour altérer ces images. Ces manipulations incluent l'étirement, la torsion, la superposition et d'autres déformations visuelles qui transforment radicalement les corps représentés. Ces images numériques ne sont ensuite pas destinées à demeurer comme telles dans l'ordinateur de l'artiste, celles-ci sont exposées comme des « photographies » dans des galeries et des musées. Il est certain qu'elles sont montrées pour la première fois à la fondation Cartier en 2007. Sans faire une liste exhaustive, elles sont ensuite régulièrement exposées dans des institutions majeures : en 2010 au Max Ernst Museum à Brühl en Allemagne ; en 2012 à l'académie des beaux-arts de Pennsylvanie à Philadelphie aux États-Unis ; en 2015 à la galerie d'art moderne de Brisbane en Australie (sans catalogue d'exposition) et en 2018 au Bonnefantenmuseum à Maastricht aux Pays-Bas. Les images ont d'abord été publiées en 2004 dans un livre éponyme, qui est malheureusement introuvable, faisant que nous ne disposons pas de la série dans son intégralité. Nous en disposons de 28, reproduites dans le catalogue de la fondation Cartier. Plus récemment, en 2021, 12 ont été adaptées au processus de la photogravure et ont été exposées et mises en vente par la galerie *Tandem Press*. Aucune de ces images ne possède de titre, Tandem Press a proposé sa propre numérotation pour les 12 qu'elle propose. Nous avons fait le choix d'aussi les numéroter, cette numérotation est par ailleurs parfaitement arbitraire, mais nous est indispensable pour la clarté de notre étude.

Il faut en premier lieu rappeler que l'artiste est d'abord plasticien, c'est la peinture qu'il étudie à l'Académie des beaux-arts de Pennsylvanie avant que le destin ne l'emporte vers l'Institut américain du film. De ce fait, découle d'abord l'idée que ses films soient ceux d'un peintre : d'une part, avec des scènes entrant en résonance avec des tableaux (nous pensons particulièrement à Edward Hopper et à Francis Bacon, régulièrement cités par l'artiste.) ; et d'autre part, les films eux-mêmes sont dans une certaine mesure des tableaux mouvants. Il nous paraît donc logique que son œuvre plastique soit tout aussi importante que son œuvre filmique, de par leur résonance et leur complémentarité. Pourtant, force est de constater que si une littérature conséquente est consacrée à son œuvre cinématographique, son œuvre plastique ne retient pas vraiment l'attention des historiens de l'art. José Da Silva

[3] David Lynch dans *The air is on fire*, cat. expo., sous la dir. de Hervé Chandès (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 3 mars-27 mai 2007), Paris, ed. Xavier Barral, 2007, p. 37.

organise en 2015 une exposition à la galerie d'art moderne de Brisbane en Australie. Il s'étonne :

> Quand j'ai recherché ce qui avait été écrit sur son art [plastique], j'ai été étonné de constater à quel point il y avait peu d'analyses critiques, alors que son œuvre est immense. [...] David a atteint sa maturité [en tant qu'à la fois plasticien et réalisateur] avant que cela ne devienne courant, ce qui l'a désavantagé en termes de reconnaissance de la valeur de son art. Les critiques de notre exposition étaient mitigées. Les critiques habitués au travail interdisciplinaire l'ont adorée, tandis que les historiens de l'art conservateurs ne l'ont pas aimée et ont réagi avec une sorte de critique de base—vous savez, "mauvaise peinture, idées juvéniles." On avait l'impression qu'ils étaient prédisposés à se sentir ainsi avant même de voir l'exposition.[4]

Ceci explique en partie que les *Distorted Nudes* n'est jouit que de deux publications scientifiques. L'une de Stefanie Dieckmann dans le catalogue de l'exposition *Dark Splendor* au Max Ernst Museum parut en 2010 ainsi que d'un article de Giuseppe Crivella. Les deux auteurs notent à quel point la manière d'appréhender le corps humain de l'artiste est prégnante dans les *Distorted Nudes*, dans son œuvre plastique et dans son œuvre cinématographique, sans qu'une hiérarchisation soit possible. Les deux auteurs mettent aussi en lien les *Distorted Nudes* avec la manière dont Deleuze commente l'œuvre de Francis Bacon. Dieckmann se penche plutôt sur la genèse des *Distorted Nudes*, sur ce qu'implique leur mode de production particulier ; Crivella, lui, penche pour une approche relevant de la philosophie de l'esthétique, cherchant à comprendre la manière dont l'artiste représente le corps en considérant la série comme des images, sans égard à la manière dont elles sont produites. Les points que soulèvent ces auteurs, dans des articles relativement courts, seront approfondis lors de notre étude. Notre étude est facilitée par l'existence de sources primaires. Il nous faut prendre en compte *Lynch on Lynch* et *Room to Dream,* le premier étant un entretien avec Chris Rodley dans lequel Lynch s'exprime sur ses œuvres produites du début de sa carrière à 2006 ; le deuxième combinant la parole de Lynch, avec, en complément, pour chaque événement évoqué, le point de vue de Kristine Mckenna, ainsi que de proches de l'artiste, traitant de son œuvre jusqu'en 2018. Jon Nguyen en 2017 et Guy Girard en 1989 ont tous deux réalisés des documentaires montrant l'artiste dans son atelier, s'exprimant un peu sur son œuvre plastique.

---

[4] José Da Silva dans *Room to Dream, op. cit.*, p. 457 : When I researched what had been written about his art, I was amazed by how little critical analysis there was, and his body of work is enormous. [...] David came of age before that started being done, though, and it put him at a disadvantage in terms of how seriously his art is taken. The reviews of our show were mixed. Critics accustomed to interdisciplinary work loved it, and conservative art historians didn't like it and responded with a kind of base critique-you know, 'bad painting, juvenile ideas.' You got the sense they went into the show predisposed to feel that way.

La question que nous posons est ainsi des plus simples, nous nous demandons si ce manque d'intérêt pour l'œuvre plastique de l'artiste est justifiable. Pour ce faire, nous tenterons de montrer à quel point le corpus de l'artiste est tentaculaire et à quel point ses œuvres sont interconnectées. Et plus particulièrement, nous voulons donner à voir à quel point les *Distorted Nudes* sont une part importante de l'œuvre de l'artiste, eut égard de leur extrême originalité, résultant d'une combinaison d'un mode de création novateur et d'une plasticité à la fois nouvelle est inscriptible comme jalon dans l'histoire de l'art. Nous avons décidé d'organiser notre réflexion en trois parties. Étant donné l'état embryonnaire de la recherche sur le sujet, nous consacrerons une première partie à la remise en place des *Distorted Nudes* dans le corpus de l'artiste, nous soulèverons cinq points qui constituent selon nous « l'atmosphère » que parvient à créer l'artiste dans l'ensemble de ses œuvres et par des exemples précis puisés dans la série qui occupe notre étude, comment ces images s'inscrivent dans cette atmosphère. Ensuite, il sera question de l'Histoire de l'Art. Nous verrons que l'artiste est très clairement insérable dans celle-ci : avec d'abord deux parties chronologiques, de l'art ancien au surréalisme. Nous avons choisi ensuite une approche comparative détaillée avec trois artistes incontournables pour comprendre les *Distorted Nudes* : Bacon, Witkins et Kertesz. Pour finir, la série placée dans son contexte, nous pourrons nous consacrer entièrement à son étude. Nous avons trouvé judicieux d'aborder la série d'abord par la question centrale du médium employé, la manière dont celui-ci influe aussi sur la perception et la temporalité de l'image. Enfin, nous essaierons de comprendre ce qu'implique de « distordre » le corps.

Partie 1 : L’atmosphère chez David Lynch

Propos liminaire

Tenter de rationaliser l'œuvre de Lynch par une dose de théorie est une entreprise périlleuse et complexe. Il s’agit d’un corpus diégétique, en perpétuelle expansion, à la manière d’une toile d’araignée. En d’autres termes, la relation entre la plastique de Lynch ne saurait être expliquée soit par une relation qui relèverait de la plastique comme « dessin préparatoire » pour le cinéma ; et dans l’autre sens cette relation ne peut pas non plus être expliquée comme un art plastique qui serait une simple « illustration » de son cinéma. Ainsi, pour nous permettre de porter un regard analytique aux *Distorted Nudes*, il nous a semblé pertinent de se donner à une analyse par notion, concepts ou idées, assez englobantes pour faire état, non pas d’une idée concrète, d’une ligne de conduite qui explique le corpus de l’artiste, mais d’une atmosphère. Lynch se garde d’expliquer ce qu’il fait, il se contente de le montrer, laissant libre au spectateur d’y faire sa propre exégèse visuelle. Ceci implique, donc, que l’analyse de son œuvre n’aura toujours qu’une valeur spéculative. Ces notions constituent une véritable atmosphère, dans laquelle évoluent aussi bien les personnages cinématographiques de l’artiste que ceux qui peuplent l’imaginaire de son œuvre plastique, presque toujours figurative, dont les protagonistes sont souvent expressément nommés. Nous avons sélectionné cinq thèmes qui, selon nous, permettent de saisir l’atmosphère globale de cette œuvre. Ainsi, nous évoquerons d’abord la notion d’entre-deux, c'est-à-dire un équilibre entre rêve et réalité, mais aussi un entre-deux au sens de passage, d’un monde à l’autre. Il existe aussi une idée générale de balance chez l’artiste, cherchant toujours à montrer l'ignominie du monde pour permettre d’y trouver sa beauté, ce qui se traduit, plastiquement, en termes d’ombre et de lumière. Mais l’artiste voit aussi ce monde comme absurde, l’autorisant à tourner ce monde à la dérision tout en explorant les penchants les plus sombres de l’Homme qui y habite. Toutes ces notions permettent à l’artiste de créer le mystère, et c’est là le noyau de l’œuvre de David Lynch, expliquant sa démarche, mais, paradoxalement, c’est ce qui rend l’approche de son œuvre si difficile. Ainsi, nous considérons qu’il est possible d’expliquer les outils employés pour « créer » le mystère à défaut de le « résoudre ». Dernièrement, l’artiste approche la monstruosité de la manière la plus concrète qu’il soit, c’est-à-dire en la représentant directement, par des créatures. Or, les *Distorted Nudes* font

partie de ces créatures, ce qui nous donnera ainsi l'occasion de commencer à attribuer des caractéristiques plastiques de celles-ci, avant de les envisager, non seulement sous le prisme du corpus de l'artiste, mais surtout sous celui de l'histoire de l'art : entre assimilations, références et similitudes.

I. « L'entre-deux indistinct[5] » ou le rêve éveillé

La première notion éminemment lynchéenne est celle, qui, selon Eric Dufour est le « plus fondamental[6] » pour comprendre la diégèse lynchéenne. La formulation a en effet l'avantage de condenser plusieurs aspects clefs de l'œuvre de Lynch. Dufour ne s'intéresse qu'à son œuvre cinématographique, mais la manière particulière dont il appréhende son œuvre raisonne en réalité avec tout le corpus de l'artiste. Plus précisément, la formulation est employée dans une analyse *d'Eraserhead*, un point de départ parfait puisqu'il s'agit du premier long-métrage de l'artiste. Film en certains points assimilable à un manifeste : comme une reprise d'idées en germination et une annonciation de celles qui suivront. Résumer un film de David Lynch est une tâche coriace, tant chacune des séquences découle d'une idée principale qui est exprimée comme un « rêve » sans que les séquences s'inscrivent précisément dans un fil narratif linéaire. Chaque plan vaut en lui-même, et peut-être analysé comme une œuvre plastique signifiante en elle-même. Ainsi, au-delà de tout « scénario », le « décor » de Eraserhead est « comme un immense monde industriel, ni détruit ni construit, mais dans un entre-deux indistinct »[7]. On voit ainsi émerger l'idée du lieu lynchéen, dans le cinéma, le fait de placer l'action entre le réel et l'abstrait, dans une sorte de réalité hallucinée, la concrétude d'un « monde industriel » sans que l'on puisse savoir s'il est « détruit » ou « construit ». Dans *Lost Highway*, Fred est (entre autres) un saxophoniste dépressif, les premières scènes du film consistent en un dialogue entre lui et sa femme, et ce dialogue (**fig. 1)**, lorsqu'on se contente d'une lecture du script, peut paraître anodin, pourtant la manière dont les mots sont prononcés : certains sont étrangement appuyés, des silences paraissent anormaux ; ce décalage entre vérité du mot et étrangeté de la diction fait ainsi naître ce lieu de « l'entre-deux indistinct » : sommes nous spectateur d'un « rêve » ? .

Ce qui se dessine de cette analyse ne se cantonne certainement pas au cinéma, Mckenna (journaliste et essayiste, spécialiste de l'œuvre de Lynch) décèle dans l'œuvre

[5] Éric Dufour, *David Lynch. Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008, p.27.
[6] *ibid.*, p. 27.
[7] *ibid.*, p. 27.

plastique de Lynch, généralement, une « logique du rêve »[8], en effet dans les mots de Lynch : « J'adore la logique des rêves. Tout peut arriver et cela a du sens.[9] » . Elle prend l'exemple de *This man was shot 0.9502 seconds ago* de 2004 (**fig. 2**). Cette œuvre présente ainsi une illustration parfaite de la combinaison des deux concepts et de leur applicabilité à l'ensemble du corpus lynchéen. Donc, dans la peinture, un homme est matérialisé par un collage de véritables habits, à échelle humaine, sur la toile, les parties de son corps qui sortent de ses habits sont reconnaissables par leurs formes : cinq doigts, une bouche, des yeux, mais contrastent fortement avec la dose de vraisemblance des vêtements, tout comme l'éclaboussure de sang pourrait être confondue avec un véritable flux sanguin. La forme allant du torse ensanglanté au plafond serait selon Mckenna l'âme qui quitte la figure. Apparaît alors une cohabitation entre éléments vraisemblables (comme les mots du dialogue de *Lost Highway* reproduits en **fig.1**) et matière plastique dont le signifiant s'éloigne de son référent (comme la diction, dans la scène elle-même). Mais ce qui caractérise véritablement cette logique du rêve, selon l'auteur, est la coexistence d'éléments a priori absurdes, rendus plausibles par l'idée de rêve. Ici une figure dans un environnement clos, mais dont l'ombre serait l'indice d'une forte lumière solaire venant de la gauche[10]. Ajoutons que l'arrière-plan en lui-même semble obéir à cet « entre-deux », on reconnaît des dalles, des briques, un miroir… Mais s'agit-il d'un extérieur ou d'un intérieur ? Pourrait-on y voir une pièce ? L'aplat jaune séparerait-il l'extérieur en avant-plan de l'intérieur en arrière-plan ?

Et Lynch organise cette perméabilité entre rêve et réalité par des « passages », plastiquement, il s'agit d'orifices. Le mystère dans *Blue Velvet* commence par la découverte d'une oreille : Jeffery, adolescent curieux et naïf, trouve l'oreille dans un champ, lorsque la caméra s'en rapproche, des insectes grouillent autour, nous montrant un sombre microcosme de lutte du plus fort, ce monde était déjà apparu un peu plus tôt dans le film lorsque la caméra passe d'un jardin idyllique au grouillement d'insectes dans l'herbe de ce même jardin (**fig. 3**). Mais l'oreille en tant qu'orifice revêt un sens plus profond et métaphorique pour l'artiste qui en parle comme d'un « ticket pour un autre monde[11] » permettant même de « rentrer dans un esprit[12] ». C'est un trou dans un radiateur, par un mouvement de caméra qui nous fait passer de la chambre d'Henry à la scène de théâtre où se produit la dame du radiateur dans

[8] Kristine Mckenna dans *Someone is in my House*, cat. expo., sous la dir. de Stijn Huijts (Maastricht, Bonnefanten, 30 août 2018-28 février 2019), Munich, Prestel, 2019, p. 13 : « dream logic ».
[9] *Room to Dream, op. cit.*, p. 228 : « I love the logic of dreams, though. Anything can happen and it makes sense. »
[10] *ibid.*, p. 13.
[11] David Lynch dans *David Lynch, don't look at me* (Téléfilm), Le Sept ARTE, 1989.
[12] *ibid.*

Eraserhead (**fig. 4**). Et *Mulholland Drive* ne s'ouvre pas par un trou, mais par un mouvement de caméra qui « zoome » progressivement sur le visage d'une femme endormie dans un lit. Ce mouvement de caméra constitue ainsi en lui-même le passage du réel au rêve, d'une scène à l'autre. Le cinéma rend ainsi palpable la notion de passage, d'un orifice, d'un trou, voire seulement un mouvement qui emmène vers un autre monde. Mais il peut aussi se faire voir à travers l'image figée, on pourrait ainsi voir deux lithographies comme deux états successifs d'une figure (**fig 5**. et **6**): « Sur *Girl Dancing*, une femme danse, les bras levés, le corps comme parcouru d'un crépitement d'énergie qui déjà semble vouloir la pulvériser. *Sur Fire on Stage*, elle est devenue flamme, émanation, combustion magique, brèche. »[13] ; le passage est alors le vide entre les deux images, ce qu'il incombe au spectateur de combler ; l'auteur y voit aussi une « circulation du sens » et « une narration intuitive »[14].

Il est en outre certain qu'une emphase est mise sur le trou dans l'œuvre plastique de David Lynch, en revenant sur *This man was shot 0.9502 seconds ago* (**fig. 2)**, il est notable que la bouche et les yeux soient seulement signifiés par des trous, ainsi l'identité même de la figure est donnée par le trou, ou bien, le trou permet de rattacher la figure à ce qui constitue toute figure humaine, c'est-à-dire ses orifices corporels comme autant de « tickets vers un autre monde »[15].

L'œuvre lynchéenne s'organise ainsi en partie autour du trou, du couloir, du passage et du surgissement de l'obscurité. Le *Distorted Nude* n°28 (**fig. 7**) oscille entre l'abstrait et le figuré. S'impose à l'œil la moitié basse d'une figure féminine, des pieds aux hanches, la figure ne présente pas de distorsion. La partie gauche installe une légère profondeur par un camaïeu de gris, mais toute la partie droite qui remonte jusqu'en haut à gauche paraît signifier une obscurité d'où peuvent émerger les figures. L'ombre de la figure se redresse pour former un aplat qui la cache à moitié. Du côté droit, cet aplat forme une courbe qui passe par-dessus la figure, de l'autre un demi-ovale se place derrière elle. Se matérialise alors ce que nous pourrions nommer un trou, dans lequel passerait cette figure ; et ce trou devient véritablement un passage par la manière dont l'artiste insuffle un mouvement à sa composition. En effet, la partie figurative, des pieds aux hanches, marque un mouvement de droite à gauche, comme si la figure marchait directement vers l'aplat noir ; ce mouvement horizontal est contrebalancé par un autre mouvement ascendant, du trou noir ovale surgit un bras et une main, les doigts écartés, pointant vers le haut. Or, ces deux mouvements sont disjoints par l'aplat noir : la

[13] Jean Charles Vergnes dans Man Walking from Dream, cat. expo., sous la dir. de J. Charles Vergnes (Clermont Ferrand, Frac Auvergne, 28 janvier 2012-20 mai 2012), Saint-Just-La-Pendue, Chirat, 2012, p. 95.
[14] *ibid.*, p. 73.
[15] *David Lynch, don't look at me, telefilm. cit.*

figure marche donc vers un trou noir, disparaît, puis un bras émerge du même trou. En d'autres termes, d'un côté, la figure surgit de l'obscurité ; de l'autre, elle rentre, s'y confond, et en ressort. Alors, l'œuvre se trouve aussi entre le réel et l'abstrait, le réel n'étant autre que les parties figurées du corps et l'abstrait le trou noir qui les accueille et les recrache. Et un parallèle est aussi possible avec *This man was shot 0.9502 seconds ago*, à la place de l'insertion direct d'habits, comme élément vraisemblable se trouve les parties non distordues de la photographie utilisée, là où l'aplat noir ne peut se référer qu'à une ombre invraisemblable, un trou abstrait. Dès lors, l'œuvre fait-elle aussi appel à la « logique du rêve » ? Pour faire ce constat, Mckenna avait lié deux éléments certes non-mimétiques mais assimilables au réel : l'ombre et le décor intérieur. Ici, il semble difficile de trouver une relation logique entre des éléments reconnaissables ; si une ombre existe, elle ne s'allonge pas sur un sol, aucune lumière, peu importe d'où elle vient, ne serait capable de recréer une ombre de cette sorte dans le réel. Il faut alors se demander si le concept de « logique du rêve » s'étend à une composition si « illogique » et dans quel cas où se trouve le curseur entre les deux ? Ensuite, l'œuvre se trouve entre les passages cinématographiques évoqués et le passage entre deux états par deux lithographies distinctes. L'œuvre est ici analysée selon ses qualités intrinsèques, dans une même composition se trouve le passage et le résultat, contrairement aux deux lithographies, dans lesquelles l'une est l'état premier, la deuxième le résultat et le passage entre les deux. Cependant comme pour les lithographies, le monde dans lequel rentre la figure se trouve dans l'imagination du spectateur et non directement visible dans une image à l'écran comprise dans le film ; comme si la caméra nous montrait le trou, la figure qui y entre, mais pas le monde dans lequel elle entre.

Ainsi, le « passage » est l'élément le plus concret démontrant la cohabitation entre rêve et réalité, assurant les allers-retours entre les deux.

II. La fissure d'où entre la lumière[16]

A) Le bien et le mal

L'idée de balance entre le bien et le mal est absolument inhérente à l'œuvre de l'artiste. Il existe une interdépendance déterminante entre les deux ; et Lynch comme Leonard Cohen (« There is a crack, a crack in everything That's how the light gets in ») considèrent que la lumière ne saurait être appréciée sans l'obscurité. Le mal est ainsi logiquement symbolisé par l'obscurité ; le bien par la lumière : l'interdépendance est aussi bien philosophique que plastique, Lynch dit : « Le monde dans lequel nous vivons est un monde d'opposés. Et l'astuce est de réconcilier ces deux choses »[17]. L'œuvre de Lynch est souvent interprétée à tort comme l'expression directe d'une psyché noire, sans intentionnalité, une simple expression de la noirceur du monde, cette vision doit être relativisée. *Blue Velvet* fut critiqué pour cette raison lors de sa sortie en 1986, la face la plus abjecte de l'humanité s'y trouve, en effet, abordée sans filtre, notamment à travers l'horrible Frank Booth qui semble ne respecter aucune morale ; il viole Dorothy dans une scène difficilement soutenable et lui et ses associés tuent son mari dans une scène sombre et perturbante. L'obscurité est ainsi facilement caractérisée, mais ne s'arrêter qu'à cette facette du film serait le voir d'une manière on ne peut plus partielle, car la lumière est tout aussi présente. « Peut-être que le travail de son père, qui traitait avec des arbres malades, lui a imprégné une conscience accrue de ce qu'il a décrit comme "la douleur sauvage et la décomposition" qui se cachent sous la surface des choses.[18] : la première scène du film résume, à elle seule, la manière dont doit être regardé le film, avec d'abord une depiction de la petite ville pavillonnaire américaine idéale, le gazon vert et parfaitement tondu, les fleurs, la barrière peinte d'un blanc immaculé , jusqu'à ce que la caméra plonge dans cette même herbe pour mettre à jour un grouillement d'insectes inquiétant [**fig. 3**] (cette sensation est exacerbée par l'amplification extrême du bruit des insectes). Il en est de même pour l'intégralité du film, l'appartement de Dorothy ou encore le lieu où son mari est retenu captif sont autant de lieux du mal, mais la maison de

[16] Leonard Cohen, *Anthem* : « There is a crack, a crack in everything That's how the light gets in ».
[17] David Lynch et Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, Londres, Faber & Faber, 2005, p. 23 : « The world we live in is a world of opposites. And to reconcile the two opposing things is the trick ».
[18] *Room to Dream, op. cit*., p. 10 : « Perhaps his father's work dealing with diseased trees imbued him with a heightened awareness of what he has described as "the wild pain and decay" that lurk beneath the surface of things ».

Sandy, celle qui enquête avec Jeffery sur l'oreille trouvée, tout comme celle de Jeffery sont, en opposition, les lieux du bien. Ainsi, tout en vivant une histoire d'amour innocente et naïve avec Sandy, celui-ci explore le mal, jusqu'à ce que l'enquête soit résolue, lorsque c'est le cas, le film retourne au pavillon idyllique, où Sandy et Jeffery sont libres de vivre leur histoire d'amour adolescente. Il s'agit, en réalité, de voir « sans second degré ni regard moralisateur » à la fois la face « sombre » et « lumineuse de l'humanité »[19]. On constate ainsi que l'obscurité sert toujours d'emphase pour la lumière.

Ensuite, une dichotomie entre le bien et le mal peut être trouvée dans un dialogue entre œuvre cinématographique et plastique à propos d'une figure nommée Bob. En effet, Bob est surtout connu pour être une « abstraction à forme humaine représentant le mal »[20] Il s'agit d'un esprit qui prend possession de Leland Palmer, le forçant à d'abord avoir des relations sexuelles incestueuses avec sa fille, puis à la tuer. Bob n'apparaît jamais comme incarné dans le monde de *Twin Peaks*, il est seulement visible dans des visions et les rêves d'une poignée de personnages ainsi que dans la Black Lodge, sorte de liaison entre monde du rêve et réalité. Celui-ci se nourrit aussi de « garmonbozia », lorsque le mot est prononcé, le sous-titre le traduit comme « souffrance et chagrin » : Bob se nourrit de la douleur humaine. En bref, dans l'œuvre filmique, Bob incarne la mal. À l'opposé du Bob de *Twin Peaks*, se trouve le Bob plastique, celui-ci apparaît dans le titre des œuvres qui le représente ainsi que par l'insertion de la lettre pour le signifier. Mckenna voit en Bob la représentation de « l'homme lambda à la merci de l'univers [...] nous rappelant que la vie se passe à travers nous et non à cause de nous »[21]. Dans *Bob Sees Himself Walking Toward A Formidable Abstraction* (**fig. 7)**, Bob ne semble en effet en aucun cas le vaisseau du mal ; il est d'abord d'une taille réduite par rapport au reste de la composition, sur le panneau de gauche une forme (si on suit le titre, une « formidable abstraction ») semble presque s'abattre sur lui. Le deuxième panneau du triptyque apparaît comme le fruit d'un passage d'un état à un autre (comme décrit précédemment), il devient simplement une forme texturée noire. Bob est clairement à la « merci de l'univers », qui peut à tout moment se « voir marcher vers une formidable abstraction » et disparaître dans celle-ci, comme un rappel de l'insignifiance de l'humanité face à l'univers. Bob peut ainsi être vu à la fois comme l'incarnation du mal, mais aussi de la condition humaine, balançant entre lumière et obscurité.

---

[19] Marcos Uzal dans « Hors série n°2. David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023.

[20] *Lynch on Lynch*, op. cit., p. 178 : « Or it's an abstraction with a human form. That's not a new thing, but it's what Bob was.

[21] *Someone is in my house*, *cat. cit.*, p. 19. « hapless everyman at the mercy of a universe that keeps reminding him that nobody can make anything happen. [...] reminding us that life happens through us, not because of us. »

Mais il nous faut tout de même noter qu'à partir de *Mulholland Drive*, les films de Lynch prennent une tournure plus sombre, et semblent annihiler l'espoir qui était diffus dans ses précédents. Ces films ont pour point commun de se dérouler à Los Angeles et la manière dont est décrit Los Angeles par le catalogue de Pompidou consacré à la scène artistique de la ville dans les années 80 : « L'art est au diapason de cette théâtralité naturelle de la ville, qui masque sous ses façades unifiées et son idéal écologique, les drames et les perversions ordinaires »[22] pourrait avoir été écrite sur ces films ; le mouvement est ainsi inversé, ici, il s'agit de montrer l'obscurité, même dans la lumière idyllique et dorée de Los Angeles. *Mulholland Drive* commence par Betty qui découvre Los Angeles, tout se passe comme dans un cliché de la ville : elle débarque dans la ville, partage un taxi avec de vieilles personnes encourageantes et souriantes, elle loge dans l'appartement confortable de sa tante partie en voyage, se rend à une audition où son talent la fait être adulée par des agents et des réalisateurs… Tout ceci matérialise le rêve, à savoir, ce que le spectateur pense d'Hollywood est ce qu'il a absorbé des lieux communs (films, séries, etc…) sans pour autant s'y être rendu concrètement[23]. Alors que le reste du film porte en lui une atmosphère sombre, reflet de la perversité de la fabrique de films qu'est Hollywood. Pour Thiellement, qui consacre une conférence filmée de 40 minutes au film, ce dernier dénoncerait la pratique du *casting couch* (le fait pour une femme d'être forcé de céder sexuellement à un homme pour percer dans l'industrie) ; donc, les ressors éminemment pervers de l'industrie du cinéma. En reprenant les mots d'Aubron : « [...] pour le dire vite, un cinéma qui parvient à révéler la Merde première cachée derrière la propreté de façade »[24]. David Lynch l'explique lui-même : pour lui, l'humanité est engagée dans un mouvement de décadence, qui prend racine dans l'invention de la bombe atomique, l'épisode 7 de la saison 3 de Twin Peaks dépeint la genèse du mal ; Bob est le résultat d'un essai nucléaire.

> Peut-être qu'ils ne le réalisaient pas à l'époque, mais c'était un endroit incroyable où être au début du cinéma. Jusqu'au moment où c'est devenu bizarre, dans les années 50 ou 60. [...] Et puis quelque chose a très mal tourné. Le prix de l'essence, tout a augmenté et maintenant, c'est *vraiment* difficile. Si on vit à certains endroits, le simple fait de trouver de la nourriture est un gros problème. Mais il y a eu un âge d'or où tout était OK.[25]

---

[22] *Los Angeles 1955-1985*, cat. expo, sous la dir. de Catherine Grenier (Paris, Centre Pompidou, 8 mars-17 juillet 2006), Paris, ed. du Centre Pompidou, 2006, p. 18.
[23] Pacôme Thiellement, « Mulholland Drive de David Lynch. Ou pourquoi hollywood doit disparaître » (en ligne), *Blast*, Youtube, 2022, url : https://www.youtube.com/watch?v=owAcAsE757 [consulté le 15/12/2023].
[24] Hervé Aubron, *Mulholland Drive de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 2006, p. 65.
[25] *Lynch on Lynch, op. cit*., pp. 52-53 : « Maybe they didn't appreciate it at the time, but it was an incredible place to be at the beginning of cinema. Till it went kind of funny in the fifties probably, or the sixties. [...] And then something went wildly wrong. Gas went up; everything went up and now it's *really* hard. If you live in

Le Lynch comme critique de la société est bien moins présent dans son œuvre plastique. Cependant, *I Find it difficult to understand what is going on these days* (**fig. 8**) semble exprimer une idée similaire, en simple constat, alors que le cinéma pourrait être qualifié dans une certaine mesure de dénonciation. Une figure est avachie dans une flaque noire, dans une position de soumission, une forme noire rend palpable sa pensée qui est donc, une pensée noire, dans laquelle se trouve des points d'interrogation, comme l'Homme perdu dans une société décadente.

B) Obscurité et lumière comme contraste plastique

L'obscurité et la lumière sont extrêmement importantes dans l'œuvre plastique de Lynch, sans pour autant symboliser le bien ou le mal. Dans l'une des dernières scènes de *Lost Highway*, Pete et Alice font l'amour par terre, dans le désert, éclairés par les phares d'une voiture (**fig. 9**). Guy Astic en livre cette description : « Alice secoue sa chevelure éclatante et de la matière fluorescente s'en échappe. Du désert de l'image (l'aplat noir) au désert nocturne de la Death Valley, la même magie opère : la trouée du vide par la figure incandescente »[26]. Étienne David décrit *The Alphabet*, l'un des premiers courts-métrages de Lynch, mettant en scène une jeune fille se voyant forcée d'apprendre l'alphabet (des lettres entrent dans son crâne) jusqu'à ce qu'elle crache du sang dans des draps blancs (**fig. 10**) de la sorte :

> [Une] jeune fille allongée dans un large lit recouvert d'un drap blanc. Cette jeune fille, d'un aspect statutaire et d'une blancheur immaculée, émerge d'une obscurité totale et semble éclairée par une lumière surnaturelle. Univers de l'irréel, propice aux hallucinations et aux apparitions, l'obscurité de la pièce envahit le cadre cinématographique.[27]

Ce qui se dégage des deux analyses semble en parfait accord avec la conception du beau de l'artiste, qui raconte avoir été profondément marqué, lorsqu'il était enfant, par la vision d'une femme nue, la nuit, dans une rue :

> Donc, on était au bout de cette rue la nuit, de l'obscurité – c'était vraiment incroyable – est sortie cette femme nue avec la peau blanche. Peut-être que cela avait à voir avec la lumière et

---

certain areas, just getting around and getting food is a big problem. But there was a little golden time when it was really OK. »

[26] Guy Astic, *Lost Highway de David Lynch. Le purgatoire des sens.*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022, p. 48.

[27] Étienne David, « Francis Bacon – David Lynch : Une plasticité du sensible » (en ligne), *Revue Chameaux*, n°12, 2021, url : https://revuechameaux.org/numeros/lincertaine-realite-reves-illusions-et-hallucinations/francis-bacon-david-lynch-une-plasticite-du-sensible/ [consulté le 12/12/2023].

> la manière dont elle sortait de l'obscurité, mais il m'a semblé que sa peau avait la couleur du lait, et elle avait une bouche ensanglantée.[28]

Ce qui ressort est l'idée que ce jeu de forts contrastes entre l'ombre et la lumière permet de reconsidérer le réel pour lui insuffler un caractère onirique, voire « magique ». Et pour exacerber le processus, c'est le cas de *The Alphabet*, Lynch explique : « On peut remonter le temps plus facilement avec le noir et blanc, on peut… visiter un autre monde. »[29], lorsque le noir et blanc sont choisis, il s'agit donc de déplacer le vraisemblable dans « l'entre-deux indistinct[30] ». Ce jeu de contraste permet ainsi, comme le fait Étienne David, de considérer les plans cinématographiques plus pour leur valeur plastique que pour leur signification dans le déroulement de l'action.

C) Le cas des *Distorted Nudes*

Ainsi, nous pouvons nous demander si la série des *Distorted Nudes* propose ou non une opposition entre obscurité et lumière en tant que symboles du bien et du mal. Le n°24 (**fig. 11**) est l'un des photomontages les moins « distordus ». Il met en scène une figure féminine nue, presque entièrement vraisemblable, si ce n'est une légère distorsion au niveau du sein. La mise en scène est difficile à saisir, la figure est-elle en pleine chute ou bien dans un mouvement inverse de lévitation ? Le décor semble aussi relativement vraisemblable ne présentant pas de distorsion assez appuyée pour le rendre abstrait. Le seul élément inexplicable devient alors l'ombre au sol. De par son illogisme et sa valeur plastique : une noirceur en contraste fort avec le gris clair ; il s'agit sans doute de l'élément qui attire le plus l'œil et qui présente le plus grand mystère de la composition. Alors, il s'agirait de savoir ce que signifie cette ombre, en sachant que nous l'appelons /ombre/ pour la facilité du propos, il pourrait s'agir simplement d'un élément plastique noir. Si l'ombre devient seulement élément plastique alors il ne s'agit que d'un élément noir, tout ce qu'il y a de plus obscur : l'absence de lumière ; la blancheur extrême de la figure serait alors la lumière même. Dans cette perspective, le photomontage pourrait être vu comme divisé en un pôle obscur et un pôle lumineux. Plusieurs significations seraient alors possibles. Si le mouvement est une chute, il

---

[28] *Room to Dream*, *op. cit.*, p. 26 : « So, we were down at the end of this street at night, and out of the darkness — it was so incredible – came this nude woman with white skin. Maybe it was something about the light and the way she came out of the darkness, but it seemed to me that her skin was the color of milk, and she had a bloodied mouth. »

[29] David Lynch dans « Au fil des entretiens », *Cahiers du cinéma*, 2021, p. 39.

[30] *David Lynch. Matière*, *temps et image, op. cit.*, p. 27.

s'agirait alors d'une figure en train d'être aspirée par le mal, nous nous trouverions alors proche d'une vision développée dans la trilogie d'Hollywood[31], avec une obscurité qui avale sans contrepartie. En revanche, si le mouvement est celui d'une lévitation, d'une opposition des contraires, assez balancée pour que chacun reste dans son espace, cela montre que chacun possède une ombre et qu'il est possible de vivre en harmonie avec celle-ci. En tout état de cause, ce qui permet ce genre d'interprétation, dans le cas d'un photomontage proche d'une photographie par une relative absence de distorsion, est l'emploi du noir et blanc, si tel n'était pas le cas, que la couleur était employée en respectant les tons locaux, il serait compliqué de l'imaginer dans un « autre monde », plus distant réel ; dans ce cas le mouvement serait plus probablement celui de la chute, car plausible et « l'ombre » ne pourrait être difficilement interprétée autrement qu'une simple ombre.

III. Absurdité et Violence

A) L'absurde : ressort comique et vision du monde

L'absurde est défini par le *Trésor Informatisé de la Langue Française* comme : « Qui est manifestement et immédiatement senti comme contraire à la raison au sens commun ; parfois quasi-synonyme d'impossible au sens de "qui ne peut ou ne devrait pas exister" » et comme : « Qui résiste à une interprétation rationnelle, qui n'a pas de sens »[32]. Il peut s'agir d'une respiration, une utilisation de l'absurde qui donne une inflexion humoristique au sein d'une atmosphère sombre, pesante, angoissante. L'utilisation la plus directe de ce procédé se trouve certainement dans l'œuvre cinématographique de l'artiste. Il faut insister sur certains antagonistes dans les films de Lynch, lorsque Guy Girard demande à Lynch si *Blue Velvet* comporte un humour noir, Lynch répond par l'affirmative, en évoquant Franck Booth[33]. Personnage, qui rappelons-le, viole et tue de manière extrêmement violente. L'humour tiendrait pour Lynch du fait que Franck est « driven »[34]. Lynch parle ainsi du personnage de Franck : « L'intensité, l'obsession, la détermination de Frank, et c'était ainsi que cela devait

[31] *Lost Highway, Mulholland Drive, Inland Empire*. C'est Pacôme Thiellement qui regroupe ces trois films en leur donnant comme point commun de présenter une vision extrêmement sombre et pessimiste de la ville de Los Angeles. (*Trois essais sur Twin Peaks*, Paris, PUF, 2018).
[32] *«* Absurde », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4177961310; [consulté le 11/04/2024].
[33] David Lynch, don't look at me, telefilm cit.
[34] *ibid.*

être. Quand les gens deviennent aussi obsédés, il y a de l'humour pour moi, et j'ai adoré ça. Il a simplement été génial.[35] » Il serait si zélé dans son rôle de « méchant » qu'il en deviendrait ridicule, pour Éric Dufour, les antagonistes lynchéens ne représentent jamais le mal en lui-même :

> On pourrait dire que, s'il y a une représentation du mal à l'état pur, une pure représentation d'un mal exempte de tout humour, de toute humanité, elle se manifeste dans les personnages qui n'existent qu'à l'état d'esquisse, de silhouette, donc de personnages qui sont déshumanisés[36]

son hypothèse étant que le mal, dans *Sailor et Lula*, est en réalité représenté par l'environnement dans lequel les personnages évoluent, par exemple, la radio ne diffusant que des actualités horribles. Pourrions-nous trouver cet humour noir dans l'œuvre plastique ? Il est certain que *The Angriest Dog in the World*, bande dessinée par David Lynch qui paraissait dans le *LA Reader* de 1983 à 1992 (**fig. 12**), dans laquelle le dessin ne change jamais, seulement les bulles de dialogues qui sont remplies ou non avec différentes phrases, « pour ironiser sur la bêtise et la platitude des conversations habituels »[37], donne à voir l'humour noir de l'artiste ; les dialogues n'ont pas de sens, ils « résistent à une interprétation rationnelle » on retrouve donc cette absurdité qui prête à sourire : « L'humour dans cette bande dessinée est basé sur la maladie de l'état pitoyable de malheur et de misère des gens.[38] » (Lynch) , mais dans les mots, et non nécessairement dans l'œuvre plastique en elle-même. Mckenna fait état, comme vu précédemment, d'une « logique du rêve »[39] dans *This man was shot 0.9502 seconds ago* (**fig. 2**), mais, reprenant ses arguments, pourrions-nous y voir une « logique de l'absurde » ? La scène est extrêmement violente, un homme vient de se faire tirer dessus, l'éclaboussure sanglante ne peut que renforcer l'horreur. Pourtant, il y a ce jeu avec l'ombre, d'autant plus que l'ombre est violette, sur un aplat jaune, la complémentarité des couleurs rend cette partie de la composition agréable à l'œil. Ainsi, l'insertion dans une scène violente d'une configuration illogique dans des teintes complémentaires agit comme écho à l'insertion d'une scène humoristique dans le cadre d'un enterrement. Dans le *Distorted Nude* n°11 (**fig. 13**), un procédé comique est identifiable, il s'agit simplement de déformer une figure reconnaissable en lui donnant une tête de singe plus petite que le reste de son corps, ce qui peut faire écho à un procédé cartoonesque, tout en plaçant la figure dans une position

---

[35] *Room to Dream, op. cit.,* p. 231 : « The intensity, the obsession, the drivenness of Frank—and that's the way it was supposed to be. When people get that obsessed there's humor in it to me, and I loved it. He just nailed it. »
[36] *David Lynch. Matière, temps et image*, *op. cit.*, p. 47.
[37] Siegfried Würtz, « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David. Lynch », *Ligeia*, n°165-168, p. 97.
[38] *Room to Dream, op. cit.*, pp. 181-182 : « The humor in the strip is based on the sickness of people's pitiful state of unhappiness and misery ».
[39] *Someone in my house*, *cat. cit.*, p. 13 : « dream logic ».

incongrue, qui ressemble à la noble position pour faire zazen, comme si l'artiste nous montrait un singe ridicule en position entre lévitation et méditation. Contrastant aussi avec le reste de la série qui semble bien plus sombre, le comique est évidemment extrêmement subjectif, mais nous trouvons ici l'humour noir dont sait faire preuve l'artiste.

Ensuite, l'absurde chez David Lynch est inextricablement lié à Kafka ; il considère en effet qu'il s'agit du seul artiste qui pourrait être son frère. Et celui-ci a toujours rêvé d'adapter *La Métamorphose* au cinéma, sans jamais parvenir à écrire un scénario qui lui convient[40]. Un rapprochement nous semble ainsi pertinent entre Monsieur K[41] dans *Le Château* et Henri *d'Eraserhead*, comme deux errants dans un monde absurde, régis par des règles incompréhensibles, sans fondement logique ;

> Henry, c'est son prénom, ne cesse de déplacer son corps d'un lieu à un autre et semble assister aux événements, qui, pourtant, affectent profondément son existence d'homme accablé, d'individu insignifiant dont la vie est colonisée par des êtres le projetant dans des situations qu'il semble subir.[42]

David Lynch explique que le film concerne « le mystère absurde des forces de l'existence[43] »; l'absurde prend alors une dimension plus large que le « non-sens » qui fait rire, il pourrait presque s'agir d'un regard posé sur le monde. Lynch explique en effet que l'obscurité renvoie à un monde absurde empli de gens perdus, qui deviennent en colère, aboutissant à un monde terrifiant[44]. Alors, comment représenter dans une production plastique un monde si absurde ? Nous pouvons revenir à la lithographie *I Find it difficult to understand what is going on these days* (**fig. 8**). Les coups de pinceaux horizontaux viennent créer une atmosphère dérangeante, le monde absurde dont il est question, la position de la figure, dans une sorte de soumission, le regard vers le sol, cette figure pourrait alors être perdue dans l'absurdité de ce monde ; ce monde directement relié à son crâne, lui envoyant des signaux sous forme de points d'interrogation grattés à même l'encre épaisse et noire. L'incompréhension étant la réaction la plus privilégiée face à l'absurde : parfois, en découle une envie de rire, ou, aux antipodes, l'envie de mourir… « Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment d'absurdité »[45].

---

[40] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 56.
[41] voir annexe.
[42] Michèle Galéa, « formes molles, expressions obsessionnelles du devenir » dans CADAUREILLE Cécile, VIGUIER Emma (dir.), et all., *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p 42.
[43] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 91.
[44] *David Lynch. Dont' Look at Me*, *telefilm cit.*
[45] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard folio essais, 1942, p. 20.

Plus encore, l'absurdité est-elle une règle universelle de l'œuvre de David Lynch ? La question est certainement subordonnée au jugement de chacun, nous voyons deux éléments de réponses disséminés dans les *Distorted Nudes*. Pour certaines des composantes de la série, nous pouvons considérer que la manière de déformer puis de reformer les corps est manifestement et immédiatement sentie comme « contraire à la raison au sens commun » : par exemple, la n°26 (**fig. 14**) représente deux figures chauves, celle de gauche présente un corps vraisemblablement humain, quoique son flan soit transpercé par une forme phallique, alors que celle de droite présente une tête, un torse et un bras d'une même vraisemblance, mais un bas du corps comme un si plusieurs membres avaient été entortillés autour de son ventre, comme redistribués de manière absurde. C'est selon nous un jeu sur la vraisemblance qui permet de renvoyer le corps au sentiment d'absurde, il faut, pour envoyer ce signal au spectateur une balance entre corps identifiable et corps absurdement réordonné pour créer ce sentiment. En outre, lorsque l'artiste présente sur un fond noir trois parties de corps sans aucune relation, un cerveau, des fesses pénétrées et un pénis isolé (**fig. 15**), l'image n'est plus une représentation du corps « contraire au sens commun » mais une disposition d'images organisées sur un fond noir, nous nous trouvons presque devant une représentation de tableau d'histoire naturelle du XVIII^{e} siècle à valeur didactique, nous considérons que le sentiment de l'absurde est évacuée par un degré d'abstraction qui empêche toute identification au propre corps du spectateur, ni au monde qui l'entoure, une absence d'éléments du réel. Ainsi, il faudrait une certaine reconnaissance d'éléments corporels, à leur tour mis en relation, pour permettre à l'absurde de se faire sentir.

B) La violence entre catharsis et sadomasochisme

Comme nous l'avons vu, dans l'œuvre lynchéenne, l'absurdité et la violence vont main dans la main, au sens où la violence est si exacerbée qu'elle en devient absurde et comique, comme le monde dans lequel nous vivons. Mais la violence semble si prégnante qu'il est légitime de la traiter en elle-même. D'abord, dans sa production cinématographique, la violence atteint souvent son climax dans des scènes annexes, qui semblent ne dire rien d'autre. Dans *Lost Highway*, M. Eddy emmène Pete faire un tour dans sa Cadillac pour le remercier de l'avoir réparée, la voiture derrière lui se colle trop près de lui, klaxonne puis le double en lui faisant un doigt d'honneur, c'est alors que M. Eddy le prend en chasse, lui fais une queue de poisson qui le fait dévier de la route, puis lui et ses gardes du corps le tabasser sauvagement :

> SIX PUTAIN DE LONGUEUR DE VOITURE… C'EST À PEU PRÈS CENT SIX PUTAIN DE PIEDS MONSIEUR! TU M' ÉTAIS 10 PIEDS DERRIÈRE MOI… SI J'AVAIS DÛ M'ARRÊTER BRUTALEMENT TU ME SERAIS RENTRÉ DEDANS. JE VEUX QUE TU ACHÈTES UN CODE DE LA ROUTE, ET JE VEUX QUE TU ETUDIES CE PUTAIN DE MANUEL… ET JE VEUX QUE TU SUIVES LES PUTAINS DE RÈGLES. 50 PUTAIN DE MILLIERS DE PERSONNES ON ÉTÉ TUÉS SUR LA ROUTE L'ANNÉE DERNIÈRE.[46]

Il semble ici que Mr Eddy se livre très clairement à un exercice de catharsis. Lynch explique comment il a obtenu une telle performance de l'acteur :

> J'ai dû le pousser, mais finalement, il est arrivé à ce niveau, et une fois qu'il y est arrivé, il a été formidable. La même chose s'est produite avec Robert Loggia dans la scène de la queue de poisson. Je lui ai dit : "Tu chuchotes, Robert. Que fais-tu ? Il n'y a aucun pouvoir là-dedans." Il m'a répondu : "David, je crie !" J'ai dit : "Non, tu ne cries pas ! Allez ! C'est un homme obsédé !" Et finalement, il y est arrivé et l'a très bien fait[47].

Le personnage se délivre des passions que lui inspire l'ensemble des accidents dû au non-respect du code de la route par un passage à tabac de la pauvre personne qui croise sa route. Mais nous nous trouvons aussi face à l'exemple parfait de ce qu'explique Éric Dufour, le mal pur n'est pas ici, il se trouve dans ceux qu'on ne voit pas, de faits « dénués d'humanité »[48]. Dans l'œuvre plastique de Lynch, le même procédé semble être à l'œuvre, la violence dans *This man was shot 0.9502 seconds ago* (**fig. 2**), se trouve probablement dans l'éclaboussure hyperréaliste de sang, mais l'allure enfantine des membres de la figure lui donne une naïveté humanisante.

En outre, il existe une violence plus perturbante chez l'artiste. Lorsque David Lynch parle de son souvenir profondément ancré de la femme nue à la peau laiteuse qui sort d'un jardin la nuit, rappelons-nous de sa fascination pour sa « bouche ensanglantée » ; il ajoute : « Elle était apeurée et avait été battue, mais même si elle était traumatisée, elle était magnifique. »[49] L'artiste entretien une relation véritablement ambiguë avec la femme-victime, comme un fantasme malsain, comme trouver la beauté dans une violence sexiste, abjecte, émergeant, bien heureusement, seulement dans ses films et dans ses pensées. Dorothy dans

---

[46] SIX FUCKIN' CAR LENGTHS... THAT'S ABOUT A HUNDRED AND SIX FUCKIN' FEET, MISTER! YOU WERE FOLLOWING TEN FEET BEHIND ME... IF I'D HAD TO STOP SUDDENLY, YOU WOULD HAVE HIT ME. I WANT YOU TO GET A DRIVER'S MANUAL, AND I WANT YOU TO STUDY THAT MOTHERFUCKER... AND I WANT YOU TO OBEY THE GOD DAMN RULES. FIFTY FUCKIN' THOUSAND PEOPLE WERE KILLED ON THE ROAD LAST YEAR.

[47] *Room to Dream, op. cit.,* p. 356 : « I had to push him, but he finally got into this place, and once he got there he killed it. The same thing happened with Robert Loggia in the tailgating scene. I told him, "You're whispering, Robert. What are you doing? There's no power there at all." He said, "David, I'm yelling!" I said, "No, you're not! Come on! This is a man who is ob-sessed!" And finally he got there and did it just great. »

[48] *David Lynch. Matière, temps et image*, *op. cit.*, p. 47.

[49] *Room to Dream, op. cit.*, p. 26 : « She was scared and beat up, but even though she was traumatized, she was still beautiful. »

*Blue Velve*t est violée par Franck, mais lorsqu'elle a une relation physique avec Jeffrey, elle lui demande de la frapper lors de l'acte. Ici, la violence semble aussi cathartique par la nuance, elle peut être imposée, mais aussi demandée, il s'agit ainsi d'un désir sadomasochiste. Isabella Rossellini, l'actrice dans le rôle de Dorothy, parle du personnage qu'elle incarne :

> J'ai réfléchi à cette expérience en relation avec le fait que Dorothy a été frappée. Elle était tellement choquée quand elle a été frappée que son angoisse disparaîtrait un instant. Parfois, la douleur physique peut interrompre l'angoisse psychologique.[50]

C'est sous cet angle que le *Distorted Nude* n°19 (**fig. 16**) devient pertinent. Pour celui-ci, il est aisé de trouver la photo originale qui a été retouchée (**fig. 17**), il s'agit d'une des premières photographies érotiques (1900), représentant des femmes dénudées, l'une d'elles donne un coup de fouet à l'autre. Ce que semble ici faire Lynch, c'est exacerber cette violence, le fouet ne respecte plus les règles de la gravité et surtout la tête de la femme violentée semble se dissoudre. Qu'exprime cette dissolution ? Une violence telle que la femme perd ses esprits ou bien l'expression d'un plaisir intense ? Ce qui est certain, c'est que l'artiste ici adapte la violence à notre temps, en exacerbant ou bien la douleur ou bien le plaisir qu'elle procure ; le monde est si violent que notre relation avec la violence qui le constitue en devient ambiguë, entre haine, plaisir et purgation des passions.

Lynch a déclaré :

> Certains aspects du sexe sont troublants - la manière dont il est utilisé comme pouvoir, ou la manière dont il prend la forme de perversions qui exploitent d'autres personnes. Le sexe est une porte vers quelque chose de si puissant et de si mystique, mais les films le représentent généralement de manière totalement plate. Être explicite ne permet pas de toucher l'aspect mystique de cela non plus. Ces choses sont difficiles à transmettre au cinéma, car le sexe est un tel mystère.[51]

---

[50] Isabella Rosselini dans *Room to Dream, op. cit.*, pp. 211-212 « I thought about that experience in relation to Dorothy being hit. She was so shocked when she was hit that her anguish would vanish for a moment. Sometimes physical pain can interrupt psychological anguish. »

[51] *Room to Dream, op. cit.*, p. 206 : « "Certain aspects of sex are troubling— the way it's used as power, or the way it takes the form of perversions that exploit other people," said Lynch.
"Sex is a doorway to something so powerful and mystical, but movies usually depict it in a completely flat way. Being explicit doesn't tap into the mystical aspect of it, either. These things are hard to convey in film because sex is such a mystery." »

IV. Le fragment et le mystère

L'idée de fragmentation est tout aussi essentielle pour appréhender le corpus de l'artiste, pour expliquer ce phénomène si essentiel et complexe, Éric Dufour, dans son analyse de l'œuvre cinématographique de ce dernier, utilise le terme de « chaosmos »[52] d'images. Il s'agit donc d'abord d'un cosmos d'images qui « se rencontrent et s'organisent en monde »[53] ; mais le terme de chaos prend sa source dans le fait que les images « renferment une étrangeté, une indécision qui constitue la possibilité même de leur réorganisation »[54]. Donc, les films les plus complexes de Lynch ne s'expliquent pas en termes de narration, ils ne sont pas une histoire, mais forment un « monde », ceci, par, justement, la non-narrativité du film. Alors, *Inland Empire*, par un « chaos informe »[55] d'images fait monde. Ce monde pourrait être défini selon les éléments que nous avons évoqués précédemment, c'est-à-dire un monde qui est violent (particulièrement, la violence subit par la femme), cette violence est intrinsèquement absurde puisqu'aucun arc narratif ne peut l'expliquer, encore moins la justifier. Le film contient des gros plans de visages éprouvant toutes sortes d'émotions, des scènes à lumière stroboscopique, des environnements d'une obscurité terrible, d'autres très lumineux presque par toucher d'une lumière divine[56]… Au final, se dessine ici le fait que ce « monde » est un agglomérat de sensations, dont le sens est le mystère qu'il incombe au spectateur de lever par ses propres sensations face à ce qu'il voit. La première femme de David Lynch, Mary Sweeney l'explique le plus simplement possible : « Il prend des choses aléatoires et les unifie pour créer un monde.[57] »

Il est ainsi pertinent de chercher à appliquer ce « chaosmos » d'images à la production plastique de Lynch, une image statique peut-elle être un monde composé d'un « chaos informe ». Et surtout, dans une perspective plus globale, pourrait-on considérer l'intégralité des images lynchéennes, à savoir, tous les plans de tous les films ainsi que toutes les images plastiques jamais produites par l'artiste comme un « monde ».

Il semble que certaines œuvres de l'artiste soient définissables par une cohabitation d'images autonomes, qui font « monde » sans entretenir de relation au sein même de la

[52] *David Lynch. Matière, temps et image*, *op. cit.*, p. 113.
[53] *ibid.*, p. 113.
[54] *ibid*., p. 114.
[55] *ibid.*, p. 116.
[56] Une tentative de synopsis est proposée en annexe.
[57] Mary Sweeney dans *Room to Dream, op. cit*., p. 334 : « He takes random things and unifies them to create a world. »

composition. La lithographie *Head on Stage* (**fig. 18**) représente, comme son titre l'indique, une tête sur une scène. Cependant, nous relevons une déconnexion entre les éléments. En effet, la scène est matérialisée par des éléments simplifiés : deux rideaux aux extrémités de la composition ainsi qu'une « scène », un quadrillage sans remplissage et la « tête », peinte avec une densité d'encre différente et un pinceau qui semble bien plus épais et imprécis en comparaison avec ladite « scène ». De plus, nous remarquons que le tracé du quadrillage a été intégralement réalisé, puis la tête a été peinte dessus, ce qui laisse partiellement visible la partie quadrillée qu'elle recouvre. Dès lors, il est déductible que l'artiste ait réalisé ces deux images qui cohabitent de manière séparée, avec des outils différents, comme régies par des règles différentes. Ce procédé est encore plus apparent dans *Small Boy in Room* (**fig. 19**), l'artiste réalise d'abord un décor rougeoyant, qui s'apparente à un lit dont les draps sont entièrement rouges, et à des baldaquins eux aussi rouges, un rectangle noir permet de donner une profondeur à la composition. Le petit garçon n'est autre qu'un amas de matière, probablement de l'argile, collé à la toile. L'autonomie des deux images est d'autant plus palpable par une différence de rendu : la chambre rouge est faite d'une matière picturale lisse, comme une peinture classique alors que l'amas d'argile s'apparente à une sculpture collée à même la toile. Mais cette autonomie relative des images est mise à mal, le « chaos informe » fait monde. Le « petit garçon » dans *Small Boy in Room*, malgré la différence de matière, la sensation de collage, respecte assez les proportions générales de la composition pour donner une légère impression d'illusionnisme, comme s'il se tenait debout sur le rebord du lit. En outre, l'artiste donne ici des titres précis à ses œuvres, établissant un lien indéfectible entre les images : l'enfant est bel et bien « à l'intérieur » de la chambre. Dans *Head on Stage* (**fig. 18**), comme dans la plupart de ses lithographies, l'artiste va jusqu'à inscrire le titre sur la composition, comme partie intégrante de celle-ci. Le titre peut alors être vu ici comme une troisième image autonome, mais aussi comme le pont qui relie les 3 images entre elles : le titre confirme que la tête est bien « sur » la scène. En d'autres termes, les images combinent trois signes à priori signifiant seulement eux-mêmes, mais par le troisième signe, le titre (inscrit ou non), l'image devient un signe en elle-même, renvoyant à son propre titre.

Puis, *Head on Stage* démontre une relation multidisciplinaire entre les images, la lithographie entretient une relation étroite avec le film *Eraserhead*. D'abord, la « scène » est, sans aucun doute, une version simplifiée de la scène où se produit la Dame du Radiateur (**fig. 4**), comme une matrice inversée : un croquis réalisé postérieurement, Jean-Charles Vergnes considère les pierres de lithographies de Lynch comme une pré-création sur une même

thématique[58] et selon Boris Groys, Lynch est « son propre collectionneur »[59] nourrissant son œuvre cinématographique de son œuvre plastique ; il est frappant que le mouvement soit ici inverse à ce que décrivent les auteurs, démontrant la complexité des relations entre les images lynchéenne. Ensuite, dans *Eraserhead*, Henry perd sa tête (il est décapité, mais personne ne le décapite, sa tête se détache juste de son corps), et celle-ci tombe sur la scène, le plan ne montre que le dallage, il n'est donc pas absolument certain qu'il s'agisse du même lieu où se produit la Dame du radiateur, la lithographie intervient ainsi comme une sorte de plan cinématographique peint qui montre un autre angle de vue, comme une sorte de liaison, et permet une emphase sur l'importance de la décapitation, la segmentation du corps, aussi bien dans *Eraserhead* que dans la diégèse lynchéenne. De manière similaire, Lynch rend, selon Mckenna, deux images de la figure du *Baby d'Eraserhead* à travers deux médiums différents : « Et il y a des dessins qui sont clairement des études pour *Eraserhead*. [...]. Un croquis du *baby* après que ses langes blancs ont été coupés présente une qualité lyrique que la scène associée dans le film, qui est assez macabre, n'a définitivement pas. »[60]

La manière dont ont pu être abordées les deux œuvres précédentes n'est pas une règle intangible applicable à la production de Lynch.

Il existe des œuvres dont le caractère « chaotique » (au sens de déconnexion entre les signes) doit être relativisé. Ainsi *Pete goes to his girlfriend's house* (**fig. 20**) est un triptyque, donc trois panneaux qui, unifiés, forment une image. Ici, les 3 panneaux ne sont pas séparables et sont voués à être collés les uns les autres comme un seul support. Bien que la composition intègre les 3 panneaux, l'artiste met en scène une difficulté de connexion, avec une légère discontinuité de la figure de Pete par un décalage, et du décor comme si les panneaux n'étaient pas parfaitement alignés ; la longueur démesurée du bras et de la jambe de la figure renforce aussi l'idée de la difficile connexion entre tous les morceaux de l'image, mais sans pour autant qu'il existe une déconnexion. En effet, ici, le fond et l'emploi de la matière semblent relativement unifiés, avec un mouvement de la droite vers la gauche : Pete pointe son arme vers la femme. Et ici, le titre n'explique pas clairement la composition, pourtant, celle-ci est compréhensible. Il ne nous semble pas qu'il puisse s'agir d'images autonomes, mais pas non plus, de par la présence d'une déconnexion, d'une seule image claire.

---

[58] Jean Charles Vergne dans *Man Walking from Dream*, cat. cit., p. 79.
[59] Boris Groys dans *The Air is on Fire*, cat. cit., p. 380.
[60] Christine Mckenna dans *Room to Dream, op. cit.*, p. 101 : « And there are portraits that are clearly preparatory studies for *Eraserhead.* [...]. A sketch of the baby after its white swaddling has been cut open has a lyrical quality that the related scene in the film, which is quite gruesome, definitely does not have. »

Ainsi, en termes d'images, la production lynchéenne peut largement être comprise par leur fragmentation, parfois cette fragmentation se réorganise et donne un sens global à l'image, des images peuvent être comprises comme un seul signe ou encore peut exister une déconnexion mystérieuse qui invite à la réflexion profonde. Lynch évoque l'absolue nécessité du mystère :

> La chose intéressante avec le cinéma, c'est qu'il peut montrer un petit peu d'un aspect particulier de cette chose que les mots ne pourraient pas dire. Mais il ne racontera pas toute l'histoire, parce qu'il y a tellement d'indices et de sentiments dans le monde que cela crée un mystère, et un mystère signifie qu'il y a un puzzle à résoudre [...] Le fait qu'il y ait un mystère est une ENORME EXCITATION. Le fait qu'il y ait plus que ce que l'on voit est une chose excitante [...] Donc je pense que les fragments de choses sont assez intéressants. Vous pouvez rêver du reste. Ensuite, vous êtes un participant. Nous savons que des choses se passent.[61]

Sans ça, l'œuvre perd son aura, son intérêt, qu'il s'agisse d'un film ou d'une image, le spectateur n'y pense plus, elle disparaît ; il faut que l'œuvre agisse généralement comme un réseau d'images, dont la reliure est un mystère qui tient le spectateur en haleine.

Toutes ces évocations sont utiles pour tenter de déchiffrer les *Distorted Nudes*. Le n°1 (**fig. 21**) est celle dont les éléments de composition sont les plus hétérogènes, un torse féminin est reconnaissable, ses bras sont tronqués au niveau des coudes, sur son ventre est inséré une tache blanche, comme le reflet produit par un flash. Le visage est globalement déformé, avec des protubérances organiques comme couvrant les yeux et le crâne, un nez est identifiable ainsi qu'une bouche ouverte. De cette bouche sort une forme rouge, peut-être une langue, sur laquelle est inscrit « sleep », le fond est assez abstrait : un arrière-plan noir parcourut d'un motif non-identifiable. Ce motif déborde légèrement sur le début du torse de la figure. Ici, les éléments semblent liés, en ce qu'ils entretiennent une relation, bien que collés de manière démesurée, nous pourrions dire que ce qui est signifié est le torse d'une figure féminine qui tire la langue, le truchement du fond et du corps paraît aussi mettre le « fond » en relation avec la figure : comme un des premiers dessins de Lynch, est-il possible de simplement définir cela comme une image unifiée ? En réalité, il faut d'abord prendre en compte la spécificité du médium, l'artiste « colle » (numériquement) chaque signe, il ne dessine pas sur une feuille avec un unique crayon de papier. Aussi, l'artiste ne donne pas de

[61] *Lynch on Lynch, op. cit*., pp. 25-26 : « The neat thing about film is that it can tell a little bit of a certain side of that thing that words couldn't tell. But it won't tell the whole story, because there are so many clues and feelings in the world that it makes a mystery and a mystery means there's a puzzle to be solved [...] That there is a mystery is a HUGE THRILL. That there's more going on than meets the eye is a thrilling thing.[...] So I think fragments of things are pretty interesting. You can dream the rest. Then you're a participant. We know that things are going on. »

titre à son œuvre, nous avons vu précédemment que le titre est souvent à la fois titre et signe au sein de la composition, dédoublant son importance et précisant le mystère. Alors, « sleep » vaut-il comme un titre ? Les titres chez Lynch sont souvent plus longs et précisent une relation entre des éléments, il semble alors difficile de considérer l'image comme simple représentation du sommeil. Pourrait-il s'agir d'une bulle de dialogue ? L'image serait celle d'une créature dont l'injonction est matérialisée par des lettres ? Pourrait-il n'y avoir aucun lien, à la manière dont un surréaliste écrirait automatiquement ? Ou bien s'agirait-il d'une cohabitation de signes, dont le mystère qu'ils impliquent demeure insoluble ?

V. La monstruosité chez David Lynch

A) Le visage monstrueux

Le terme de monstre semble adapté pour approcher l'univers de David Lynch. Le terme recouvre plusieurs définitions dont trois retiennent notre intérêt. Le monstre est un « Individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres. » ; une « Personne qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité. » ; enfin, une « Créature légendaire, mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire. »[62]. *Elephant Man* raconte l'histoire réelle de John Merrick, ce dernier souffre de ce qui est maintenant défini comme syndrome de protée (**fig. 22**), lui donnant une « morphologie anormale », toutefois, il n'est pas ici question du fantastique ou du légendaire, puisque le costume et le maquillage du héros ont été fait de la manière la plus fidèle possible au vrai John Merrick (en réalité nommé Joseph, qui vécut de 1862 à 1890 en Angleterre). Dans ce cas ci, le monstre est donc un homme atteint d'une grave maladie, dont la forme se veut le plus possible en adéquation avec la vérité historique, en ce sens, il s'agit du plus humain des monstres lynchéens. Dans *Eraserhead*, la Dame du radiateur présente des protubérances au niveau du visage (**fig. 4**), qui sont ajoutées par maquillage. Il s'agit donc d'un « individu dont la morphologie est anormale », contrairement au cas de Merrick, ses excroissances ne semblent pas imposantes au point de « provoquer la répulsion » du fait de leur « laideur » ou leur « difformité ». Pourtant, Lynch explique qu'il s'agit d'un dispositif visant à la rendre moins belle : « Lynch était néanmoins inquiet qu'elle soit trop jolie pour le

[62] « Monstre », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2506781070.

rôle, alors il a créé un grain de beauté avec un seul poil qui poussait sur son visage »[63], nous nous éloignons donc très largement de la recherche de vérité historique, il s'agit ici de la forme monstrueuse comme stratagème cinématographique. Plus généralement, la déformation du visage par « excès ou défaut d'un organe » est qualifiable de trope lynchéenne. La figure du « baby » est des plus importantes dans *Eraserhead* (**fig. 23**), elle peut être décrite en ces termes : « C'est un corps mou emmailloté dans des bandelettes, doté d'une tête luisante qui semble entièrement recouverte de muqueuse, comme si l'intérieur de sa bouche avait débordé et envahi le reste de la face »[64] ; la figure du monstre change ici de registre, les deux premières descriptions étaient basées sur les deux premières définitions, c'est-à-dire celles que le TLFI classe dans « pour une personne », ici la créature semble trop éloignée d'une quelconque « vérité scientifique » (admissible pour John Merrick, et pour la Dame du radiateur, par sa ressemblance au premier cas). Pourtant, ces « éléments disparates » ne semblent pas provenir de « différents êtres réels », certains éléments sont en effet, incontestablement inhumains, mais sans véritablement de référents, c'est dans cette perspective qu'Élodie Tamayo évoque des « chimères mi-indicielles, mi-artificielles[65] ». Ces figures font leur effet sur le spectateur, le plongeant souvent dans une contemplation morbide, ceci est partiellement dû au juste-milieu que trouve l'artiste entre humanité et monstruosité, il faut permettre une identification partielle, une forme qui doit être donc assez humanoïde, mais dont la monstruosité doit être assez dérangeante pour susciter son effet. Et cet « intérieur de sa[la] bouche avait débordé et envahi le reste de la face » est un descriptif applicable à un pléthore de figures peuplant l'univers de l'artiste, qu'il s'agisse de son œuvre plastique ou cinématographique. La lithographie *Girl Dancing* (**fig. 5**) l'illustre parfaitement, l'humanisation de la figure se fait par sa forme : un torse, un cou, une tête, deux bras, deux jambes, ainsi que par le titre, doublement signifiant qui lui donne un genre, une identité. Pour ce qui est du « visage », un point noir sert de signifiant pour un œil, probablement l'un des signes le plus humanisant pour une figure ; le reste du « visage » répond aux critères développés plus haut, il s'agit ici très clairement d'un débordement de la bouche sur le visage, cette bouche n'est même pas contenue dans la forme qui fait visage, le séparant en deux parties, le submergeant pour insuffler la monstruosité nécessaire à susciter le malaise.

---

[63] Kristine Mckenna dans *Room to Dream, op. cit.*, p. 98 : « Lynch was nonetheless worried that she was too pretty for the role, so he fashioned a mole sprouting a single hair for her face ».
[64] Michèle Galéa, « Formes molles, expressions obsessionnelles du devenir », dans Céline Cadaureille et Emma Viguier, *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p. 45.
[65] Élodie Tamayo, « Média et Monstres » dans *Cahiers du cinéma,* 2021, p. 40.

Ce genre de figuration n'épargne évidemment pas la série des *Distorted Nudes*, le n°13 (**fig. 24**) en est une illustration exemplaire. Nous reconnaissons une figure féminine à sa poitrine, ses bras et ses jambes sont tronquées et elle flotte sur un fond gris aux motifs abstraits. C'est ici son « visage » qui retiendra notre attention. D'abord, les déformations dont il fait l'objet ne sont pas sans rappeler celles relevées chez John Merrick ainsi que la Dame du radiateur, l'artiste déforme le visage par l'implant d'excroissance, comme s'il respectait une « vérité scientifique », les déformations font une taille qui, d'un côté est trop apparent pour que le visage ait une forme « normale », mais sans les pousser au point de perdre toute vraisemblance avec le réel. Elles peuvent ainsi se définir à priori comme « excès d'un organe », l'artiste ajoute aussi un signe qui fait œil : les quatre débuts de membres, la poitrine, le visage déformé respectant toutefois une certaine « vérité », un semblant d'œil et un semblant de bouche permettent alors une certaine balance entre humanité et monstruosité. Comme pour le Baby *d'Eraserhead*, il semble que la bouche déborde de la face. Le visage commence par une infime partie non-déformée, il s'agit du menton, un peu plus haut se trouve une bouche, identifiable par sa forme et son placement. Et c'est de cette bouche que trouve sa source la déformation faciale, nous pourrions ainsi considérer que c'est cette bouche qui déborde sur le visage, le faisant lui-même débordé (c'est ce débordement qui rappelle la forme du visage de Merrick), jusqu'à envelopper et déshumaniser la quasi-entièreté de celui-ci, à l'exception d'un œil, comme épargné, rétablissant la balance entre le monstre et l'humain.

B) Le monstre bio-mécanique

« J'aime l'idée de l'homme et de la terre ensemble – comme une mine à ciel ouvert avec une machinerie lourde et peut-être des bassins avec des sédiments et plein de sortes de petits organismes se développant, et des moustiques s'envolant comme des hélicoptères »[66] ; l'artiste porte un intérêt particulier à la cohabitation entre la mécanique et le naturel, preuve en est son important corpus photographique d'usines désaffectées sur lesquelles la nature a repris ses droits (**fig. 25**). Cette combinaison entre l'organique et l'industriel est tout aussi présente dans le panel de créatures que l'artiste invente des « femmes mécaniques combinant une anatomie humaine avec des parties mécaniques »[67]. La série de photos *Women and*

[66] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 18 : « I like the idea of man and earth together – like a pit mine with heavy machinery and maybe some pools with sediment, and all sort of little organism growing, and mosquitoes lighting off like little helicopters ».
[67] *Room to Dream, op. cit.*, p. 66 : « figures Lynch has described as "mechanical women", which combines anatomy and machine parts ».

Machines (**fig. 26**) présente une fusion latente entre corps de femmes nues et machines industrielles. Il n'est pas ici possible de parler à proprement parler de créatures, il s'agit plutôt d'une fusion hétérogène, par la double exposition, d'un corps et de machines, mais sans que l'on puisse véritablement en tirer une entité organique, une superposition de deux images comme deux signes qui ne renvoient pas ensembles à une « créature » mais à une « idée ». Dans les deux premières saisons de *Twin Peaks,* il est un personnage nommé « The Man from Another Place » ou encore « Le bras[68] ». Lors du tournage de la saison 3, l'acteur qui jouait ce personnage, Michael J. Anderson, est à la retraite et ne souhaite pas participer au tournage. Alors, plutôt que de le remplacer par un autre acteur, Lynch choisit d'y substituer une étrange créature (**fig. 27**), introduite comme « l'évolution du bras ». Il s'agit d'un arbre mort, sur lequel est juchée une tête, le tout parcouru d'électricité. La tête de cette créature est proprement lynchienne, et suit le *topos* de la bouche qui envahit le reste de la face. La créature est animée et joue un certain rôle dans la série, mais nous pouvons aussi la considérer dans son aspect proprement plastique. Il est question d'une triple fusion entre organique, végétal et industriel. L'arbre est mort, aucune feuille n'est visible, la « tête » n'est pas sans rappeler celle du baby *d'Eraserhead*, par son caractère morbide, à la frontière malaisante entre monstre et humain. Et ce qui donne vie à cette figure est l'électricité, à l'instar de la créature de Frankenstein. Prenant en compte l'atmosphère des 18 épisodes de la saison 3, leur pessimisme profond, la depiction d'un monde corrodé par le mal, nous pourrions considérer que l'artiste montre, par cette créature, une vision cynique de l'homme moderne, comme un « œuf pourri »[69] posé sur un arbre mort, animé artificiellement par de l'électricité. Lynch regrette profondément l'impact de l'Homme sur l'environnement :

> Quand j'ai grandi à Boise, les forêts étaient saines et riches et l'odeur en marchant à travers les bois était incroyable. Mais depuis, un tas de choses se sont passées. Il y a des camionnettes avec des porte-fusils et des véhicules tout-terrain colorés qui foncent à travers les bois, et ces choses ne vont pas ensemble. Et il y a aussi le réchauffement climatique et le dendroctone. Quand il fait super froid, le dendroctone meurt, mais il ne fait plus assez froid pour qu'ils meurent et ils tuent tous les arbres. Mon père m'a dit que quand tu vois un arbre qui semble mourir, il est déjà en train de mourir depuis dix ou quinze ans.[70]

---

[68] Dans un rêve de l'agent spécial Dale Cooper, nous en apprenons plus sur les personnages qui n'apparaissent que dans ceux-ci. Mike et Bob tuaient ensemble, ils étaient donc l'incarnation du mal. Mais pour en finir, Mike s'est coupé un bras et a « trouvé Dieu », ce bras est devenu un personnage, le « petit homme ».

[69] Twin Perfect, *Twin Peaks ACTUALLY EXPLAINED (No, Really)*, Youtube (ajouté par Twin Perfect), 2019, url : https://www.youtube.com/watch?v=7AYnF5hOhuM [consulté le 09/12/2023].

[70] *Room to Dream, op. cit.,* pp. 299-300 : « When I was growing up in Boise, the forests were healthy and rich and the way it smelled walking through the woods was incredible. A bunch of things have happened since then, though. There are pickup trucks with gun racks and brightly colored off-road vehicles racing around in the woods, and those things don't go together. And there's also global warming and the bark beetle. When it gets

Le *Distorted Nude* n°16 (**fig. 28**) respecte une logique similaire aux photographies de la série *Women and Machines*, à la différence qu'ici, il ne s'agit pas simplement d'une superposition d'images, mais bien d'une entité biomécanique. En considérant que la figure est composée d'une manière humaine, elle possède un sein, une jambe et deux bras. Seul le sein est vraisemblable, un bras est surdimensionné, l'autre sous dimensionné, la jambe évoque une jambe sectionnée aux genoux, avec un moignon, elle aussi surdimensionnée. Seulement, nous pourrions ici voir une seconde jambe, et celle-ci n'est autre qu'un tuyau industriel, lui-même relié à ce qui semble être une « machinerie lourde », ceci renforçait par le tuyau qui passe devant le bras déformé (sous dimensionné) et l'entoure. La figure humaine fait partie intégrante du système mécanique et l'intégralité de la composition s'apparente à une usine biomécanique. Le point d'orgue est le signe qui fait visage, trois formes circulaires semblent faire une bouche et des yeux, le placement en haut du sein nous fait l'identifier comme un visage, or, sa forme imite aussi un nuage de fumée, dont la forme est naturellement instable. Nous en arrivons ainsi à une fusion complète entre organique et mécanique, un agencement de tuyauterie et de membres humains qui rejette une fumée en forme de visage.

C) Le monstre comme figuration du mal ?

Le monstre provoque supposément la terreur, et est souvent associé au mal… Quand est-il des monstres lynchéens ? D'abord, John Merrick illustre en lui-même l'idée de la balance entre la lumière et l'obscurité. Son apparence monstrueuse est pour l'artiste le moyen de mettre en exergue, tout au long du film, sa profonde gentillesse, son indéfectible bonté et la non-existence de toute méchanceté en lui, il est laid de l'extérieur, mais profondément beau à l'intérieur. La Dame du radiateur vaut, elle, comme une figuration du bien, elle se trouve dans un radiateur, c'est-à-dire dans un microcosme extérieur à celui que traverse les autres personnages et elle chante : « In heaven, everything is fine », et le film se termine lors de sa rencontre avec Henri, l'écran devient un aplat blanc, comme signifiant l'accession de ce dernier au paradis, elle figure donc le divin, ou l'incarnation du bien.

Mais il nous faut ici parler de Judy… Dans le film *Fire Walk With Me*, Jeffery apparaît un court instant au QG du FBI et s'écrit : « We're not going to talk about Judy », pour

---

super cold the bark beetle dies, but it doesn't get cold enough for them to die anymore and they're killing all the trees. My dad told me that when you see a tree that looks like it's dying, it's already been dying for ten or fifteen years. »

Dufour, Judy n'avait à ce moment-là aucune valeur narrative, il s'agissait simplement du « sens esthétique » d'une formulation[71]. Mais dans la saison trois de *Twin Peaks*, Judy devient le fil rouge (s'il devait en avoir un) de la narration de la série. À la fin de la saison deux, l'agent spécial Dale Cooper ressort de la loge noir habité par Bob, le réceptacle de l'abstraction du mal. Il devient ainsi, dans la saison trois, Bad Cooper. La seule chose qui l'intéresse alors est de trouver Judy. Or, il n'est jamais concrètement expliqué ce qu'est Judy, laissant au spectateur le soin de résoudre le mystère pour et par lui-même. Dans les premiers épisodes, nous voyons une installation dans un immeuble new-yorkais, une boîte de verre reliée à des ordinateurs, filmée 24 heures sur 24 avec un homme payé pour rester devant et changer la carte SD des caméras (**fig. 29**). Nous pouvons ainsi supposer que Bad Cooper cherche à intercepter l'apparition de Judy. Lorsque l'homme surveillant la boite fait l'amour avec une femme devant celle-ci, apparaît alors comme une créature humanoïde monstrueuse qui sort de la boite et les tue (**fig. 29**). Judy serait alors, en partie, cette figure dans la boîte. Or, cette figure n'est pas une anomalie dans le bestiaire lynchéen, sa bouche envahit le reste de sa face, elle est humanoïde. Ainsi, beaucoup d'autres créatures de Lynch présentent des similitudes plastiques avec cette potentielle Judy, et contrairement à ce qu'explique Dufour, lorsqu'est demandé à Lynch si Judy était une « "entité mauvaise" depuis le début » il répond « bien sûr » en riant[72]. Nous pouvons dès lors nous demander si ces caractéristiques plastiques ne signifieraient pas Judy, donc, le mal. La lithographie *Girl Dancing* (**fig. 5**), représente une figure avec une similitude plastique frappante à Judy, pourrait-il ainsi s'agir non d'une fille, mais du mal personnifié qui danse ? Les éléments pour supporter cette hypothèse sont minces, mais nous la considérons assez intéressante pour l'évoquer.

Le *Distorted Nude* n°23 (**fig. 37**) serait-il une représentation de Judy. Sur un corps féminin nu très peu déformé, est posée une tête qui n'est en réalité qu'une bouche avec des points blancs signifiant très probablement des dents, or, la Judy qui sort de la boite en verre tue l'homme et la femme justement avec des dents acérées. Il faut noter que la figure tient un phallus dans une de ses mains, alors, en surface, il pourrait s'agir de la « femme fatale » qui affiche un magnifique corps féminin, mais n'est en réalité qu'une bouche prête à dévorer l'homme qui s'y intéressera (topos sexiste et daté). Ou bien, Judy, le mal à l'état pur, se préparant à resurgir dans la boîte en verre, 17 ans plus tard.

---

[71] *David Lynch. Matière, temps et image*, op. cit., pp. 144-145.
[72]« Mystery Man. Entretien avec David Lynch *» dans Cahiers du Cinéma,* n°739, 2017, pp. 8-18 , 2017 p. 12.

Partie 2 : Lynch et ses pairs : assimilations, références et similitudes

I. De l'antique à l'expressionnisme

A) Vénus et fragments de marbre

Tout d'abord, il est plausible qu'il existe une connexion entre la statuaire antique, plus particulièrement, la mythique *Vénus de Médicis* et l'œuvre de l'artiste. L'indice le plus évident se trouve dans la saga *Twin Peaks*, dans la loge noire (**fig. 31**) se trouve une reproduction de celle-ci. Le fait que la loge noire présente un décor si épuré, la faisant même apparaître pour certains comme une installation au sein même d'un espace cinématographique : « L'installation procède d'un agencement d'éléments (meubles, objets, vidéo, son, lumière…) constituant un tout (même si ceux-ci paraissent indépendants les uns des autres).[73] » et peut aussi être définie comme « un espace qui tient de sa réalité de lui-même et qui naît de l'imagination artistique[74] » ; dans ce cas, chaque élément qui la compose revêt une importance essentielle, plus encore que s'il s'agissait d'un simple « décor », la loge noire (parfois nommée *red room*) serait, en elle-même, une « œuvre plastique[75] ». En d'autres termes, dans les films de David Lynch, certains espaces peuvent être considérés comme des « installations » fonctionnant comme réseaux de signifiants autonomes. Ce réseau prend une signification intrinsèque qui dialogue avec le film (ou la série) dans lequel il est inséré. Dans la Red Room, se trouve un espace entouré de rideaux, un carrelage zébré, mais surtout, une lampe « saturne » et une reproduction de la *Vénus de Médicis*.

Ainsi, que signifient ces éléments de l'installation qui constitue la loge noire ? Et surtout, quid de la *Vénus de Médicis* ? Pacôme Thiellement offre une analyse particulière de la symbolique de cette « installation » ; Il revient au théoricien de la renaissance Marsile Ficin, celui-ci étant marqué par un conception astrologique, conception à mettre en rapport

[73] Xavier Daverat, « L'installation dans les films de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, 2018, p. 162.
[74] Franck Popper cité dans ibid., p. 162.
[75] « L'installation dans les films de David Lynch », *art. cit.*, p. 162.

avec le fait que la loge noire n'apparaît que « quand Jupiter et Saturne se rencontre ». Et il rappelle que, selon Ficin :

> qui [les artistes] risquent par les incessantes recherches, dont la nature les assujettit à l'influence de la planète Saturne, de sombrer dans la dépression. Pour éviter celle-ci, les jeunes intellectuels doivent se nourrir et s'entourer de figures correspondant aux planètes de Vénus et de Jupiter. Et toujours selon Ficin, c'est au croisement de ces trois puissances planétaires que l'art peut déployer sa dimension à la fois thérapeutique et initiatique. [...] C'est pourquoi l'innocence érotique comme le sentiment de la justice doivent s'y associer pour produire une vision à la fois tragique et dynamique de l'humanité.[76]

Ainsi, Vénus symbolise l'innocence érotique, Saturne la mélancolie et Jupiter le sentiment de justice. Vénus serait alors une figure dans un réseau de signifiants au sein d'une installation dont la signification globale serait « la puissance de participation populaire que, sans elle [la série *Twin Peaks*], son caractère archi-métaphysique perdrait[77] ». Donc, selon lui, la figure de Vénus, en général, dans une installation au sein de la série, participerait à signifier les conditions même d'existence de cette série télévisée.

En outre, il s'agit d'une Vénus pudique, type visant, entre autres, à flatter l'œil du spectateur tout en gardant décence et pudeur, à la manière d'une série télévisée des années 1990 qui doit respecter certaines règles de bienséance, tout en étant assez provocante pour maintenir son attention. Il ne s'agit pas ici simplement de restriction de nature sexuelle, mais aussi surtout en matière de violence.

Lynch s'intéresserait alors à la statuaire antique, certains *Distorted Nudes* plaident aussi en ce sens. Nous avons vu que l'artiste, souvent, fragmente et crée le mystère. Or, la statuaire antique fascine particulièrement pour deux raisons distinctes, d'un côté la « possibilité » de poser l'œil sur un véritable témoignage d'un passé extrêmement lointain, mais de l'autre, « l'impossibilité » d'être certain de sa signification, à cause, notamment d'un manque de certaines parties (une fragmentation), dont il est impossible de dire avec certitude ce qu'elles étaient. Dans cette loge noire que nous évoquions, se trouve aussi, dans un couloir et très peu montrée à l'écran, une reproduction de la *Vénus de Milo* qui selon Thiellement, « disloque progressivement la logique de l'amour[78] », mais surtout montre l'intérêt que l'artiste porte à cette sculpture. Les fragments manquants de la *Vénus de Milo* posent question, il est possible que, eu égard de l'absence du côté gauche de sa plinthe et de ses bras, elle soit en réalité une Vénus « se regardant dans le bouclier d'Arès », c'est-à-dire, que depuis des siècles

[76] Pacôme Thiellement, *Trois Essais sur Twin Peaks*, Paris, PUF, p. 51.
[77] *ibid.*, p. 51.
[78] *ibid.,* p. 65.

nous la regardons de face, alors que son créateur l'avait en réalité façonnée de manière à ce qu'elle soit vue de profil[79]. Le *Distorted Nude* n°5 (**fig. 32**) n'est pas sans rappeler une statue antique fragmentée : sur un fond avec une légère profondeur, créant un espace épuré et vraisemblable, des jambes, des pieds et un torse reconnaissable. Une tête et des bras sont manquants pour constituer une figure entière. Il faut accorder une importance particulière au fait que les pieds soient réduits en taille, permettant à ceux-ci de ne pas toucher le « sol », et au fait que le flanc de la figure soit transpercé d'une forme phallique elle-même reliée à une autre forme tubulaire dans une matière jaune non-identifiable qui fait le lien entre la figure et le « sol ». Au niveau de ce qui serait le début de bras, se trouve une étrange forme qui nous rappelle une cassure. À cela, il faut ajouter que celle-ci est affublée de poils pubiens ainsi que de chaussures. De cette manière, Lynch semble créer une figure ambivalente, qui oscille entre l'organique et le marbre. L'utilisation d'une matière première faite de photographies de personnes réelles, de poils pubiens et de chaussures (des chaussures ne sont pas incompatibles avec une représentation sculptée, mais conscient de l'emploi de photographies réelles, il nous semble qu'elles s'y réfèrent), fait pencher vers la représentation humaine. Mais de l'autre côté, sa blancheur immaculée, la forme qui semble faire office de brisure ainsi que le pied jaune, pourrait imiter l'utilisation d'un renfort dans certaines sculptures antiques pour la maintenir en place, comme pour *Hermès portant Dionysos enfant* (**fig. 33**). Ce qui approche d'autant plus la statuaire antique des *Distorted Nudes* est que les photographies que Lynch utilise pour sa série, pour les plus anciennes, ont pu être réalisées de la sorte : « Les visages étaient poudrés ou maquillés en blanc. Les corps étaient maintenus par des accessoires de soutien frisant la torture et exposés pendant plusieurs minutes en plein soleil.[80] » Ainsi, Lynch présente au spectateur un double mystère, celui induit par la seule ressemblance à la statue antique : qu'est-ce qui était là avant qu'elle ne soit brisée ? Ainsi que le mystère de savoir si cette figure est humaine, statuaire ou une combinaison des deux. Le spectateur est aussi invité à se demander si le morcellement de la figure de la déesse de l'amour ne signifie pas aussi la « dislocation progressive de la logique de l'amour[81] ».

B) Les temps modernes : Caravage et Jérôme Bosch

Dans l'atelier de Lynch, se trouve une reproduction du J*ardin des Délices* de Jérôme Bosch (**fig. 40**). Jean-Charles Vergnes voit dans l'œuvre de Lynch et de Bosch des «

[79] Marianne Hamiaux, « Le type statuaire de la Vénus de Milo », *Revue archéologique*, n° 63, 2017, pp. 66-75.
[80] Hans Koetzle, *1000 Nudes, A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Cologne, Taschen, 2014, p. 37.
[81] *Trois Essais sur Twin Peaks, op. cit.*, p. 51.

Créatures rampantes, oiseau à trois têtes, chat-léopard, cheval à tête de cygne, chien-kangourou, singe-crapaud : l'hybridation animale se mêle aux corps dénudés des hommes et des femmes. » À ce titre, il faut rappeler la « redécouverte » de Bosch par les surréalistes qui lui prête rétroactivement les caractéristiques de leur propre art, sans égard au fait qu'il ne s'agisse pas d'un artiste qui « délire » mais d'une piété extrême lui faisant représenter, entre autres, la décadence de l'humanité, leur intérêt était cantonné à la dimension plastique de son œuvre. Nous pouvons penser ici à la manière dont Bosch avait créé des entités hybrides, entre végétal, animal et humain, qui peut rappeler le « bras » de la saison trois de *Twin Peaks* (**fig. 27**). Ainsi que les associations entre le mécanique et l'humain, certes moins directes chez Bosch, avec tout de même une sorte de fusion entre des oreilles géantes et un couteau. Bosch dépeint aussi la folie de la société dans laquelle il évolue, la décadence, en un sens, l'absurdité du monde, Lynch ne montre pas le péché (il ne croit pas en Dieu), mais plutôt la partie sombre du monde que nous ne voulons pas voir.

Et, Jean-Charles Vergnes écrit :

> J'ajouterais à ces jalons contemporains celui, classique, du Caravage et de ses minutieuses compositions élaborées en utilisant tout le potentiel de précision et de montage offert par la *camera obscura*. Une lumière caravagesque nimbe les ambiances pourpres de certaines scènes de *Blue Velvet, Lost Highway*, ou *Rabbits*. *La Mort de la Vierge* (1606) m'évoque l'évanouissement de Rebecca del Rio sur la scène du Silencio dans *Mulholland Drive*, le *Martyre de Saint-Matthieu* (1600) emploie une lumière crue sur fond de pénombre semblable à celle de la lampe qui inonde le visage blafard de Dean Stockwell sur le play-back de In Dreams de Roy Orbison, dans *Blue Velvet*[82]. (voir f**ig. 9, 34, 36** et **37**)

Cette analyse nous semble particulièrement pertinente, il faut préciser cependant qu'il s'agit d'une combinaison entre une lumière caravagesque et l'iconographie de la *Mort de la Vierge* ainsi que de la morbidité qui se dégage de la touche de Caravage, sans quoi l'utilisation du clair-obscur pourrait être mis en parallèle avec l'ensemble de cette tradition dans l'histoire de l'art et ne plus vraiment faire sens. Vergnes nous propose aussi un parallèle entre *Head on Stage* (**fig. 18**) et la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* (**fig. 38**) ainsi que *Judith décapitant Holopherne* (**fig. 39**) partageant le fait qu'il s'agisse toutes les trois de « représentations où les ombres et les lumières créent une théâtralité nouvelle, stupéfiante, angoissante[83] » ; nous acquiesçons ici, et rappelons l'importance de la décapitation chez l'artiste, ajoutons à cela

[82]Jean Charles Vergne dans *Man Walking from Dream*, cat. cit., p. 78.
[83] *ibid.*, p. 79.

que si Caravage travaille à partir d'une iconographie religieuse pré-existante, Lynch, puise, lui, dans son propre répertoire iconographique qu'il transfuge d'un médium à un autre.

C) Symbolisme et expressionnisme

Christine Mckenna propose de percevoir l'art de David Lynch sous le prisme d'un héritage symboliste. Elle commence avec une mise en relation avec Gustave Moreau. Son *Ganymède* de *1886* (**fig. 41**) relèverait du même principe de dissolution de la figure dans une abstraction que dans *Bob Sees Himself Walking Towards a Formidable Abstraction* (**fig. 7**)[84]. Crivella considère que dans les *Distorted Nudes* : « le corps devient flot incessant, multiple, protéiforme d'organes fluides cherchant leurs contours.[85] » ; l'idée d'une dissolution de la figure dans son environnement est exacerbée au plus haut point, puisque ses parties « cherchent leurs contours », dans une confusion voulue du « fond » et de la figure. Le *Distorted Nude* n°14 (**fig. 42)** en est un exemple particulièrement pertinent, puisque le fond n'est qu'un aplat, rendant le processus plus palpable, et les morceaux de corps sont disposées de manière presque aléatoire, augmentant la confusion, comme si dans un mouvement perpétuel, tel celui des vagues, ces morceaux alternent entre surface et abysse, en d'autres termes, entre relative figuration et totale dissolution sur fond abstrait. L'auteur met ensuite en rapport *L'Œil comme un Étrange Ballon se dirige vers l'Infinie* (**fig. 43**) d'Odilon Redon avec *Bob sees himself walking toward a formidable abstraction* (**fig. 7**), les titres donnent une idée de mouvement vers une idée abstraite, et une espèce de ballon ou de parachute est trouvable dans les deux œuvres. Une importance particulière est donnée à l'onirisme, cher aussi bien aux symbolistes qu'à Lynch, opérant tous deux selon une « logique du rêve »[86]. Nous ajoutons ici que ces parallèles sont tout aussi pertinemment applicables à *La mort d'Orphée* (**fig. 44**) de Redon. Il est d'abord identifiable, une fois de plus, l'importance du corps sans tête, non sans rappeler *Head on Stage* (**fig. 18**), avec aussi cette sensation de dissolution dans la matière, réalisée avec une peinture très diluée appliquée avec parcimonie qui entre en résonance avec la visibilité du sol à travers la tête dans la lithographie.

Dernièrement, il existe selon l'auteur une généalogie avec l'œuvre de Van Gogh, elle rapproche *Bob's Anti-Gravity Factory* (**fig. 45)** et *Les Oliviers* (**fig. 46**) ; elle n'explicite pas

[84] Kristine Mckenna dans *Someone is in my house, cat. cit., p. 13.*
[85] « Vers le simulacre transcendantal. Hétéromorphies du corps dans *Distorted nudes* », *art. cit.,* p. 229.
[86] Kristine Mckenna dans *Someone is in my house, cat. cit.*, p. 13 : « dream logic ».

directement le rapprochement, mais nous supposons qu'il s'agit du travail de la matière picturale avec des coups de pinceaux à la fois vifs et chargés de matière. Van Gogh se distingue par son expressivité, par sa touche volontairement mise en exergue avec un travail de la matière, d'une certaine manière prolongée par Lynch qui n'hésite pas à coller de l'argile sur sa toile.

II. David Lynch et les avant-gardes

A) Dada ou les premiers photomontages

Commençons par le constat que fait Ujica à propos de l'œuvre de David Lynch, ce dernier considère son œuvre comme un « commentaire permanent des avant-gardes », depuis que celui-ci a commencé la peinture, dans les années 1960, c'est ce qui le démarque de ses contemporains, eux, cherchant à tout prix à s'en détacher ; sa production constituerait une « transposition de l'avant-garde d'un média vers l'autre[87] ». Notons à ce titre que Lynch est le premier à réaliser un photomontage numérique, nous pourrions dire qu'il transpose l'utilisation avant-gardiste du photomontage en elle-même d'un média vers l'autre. Mais Ujica évoque bien évidemment le contenu artistique, pour lui, il s'agit du sentiment de « danger latent[88] » des années 1920 et 1930 : la période où l'art avant-gardiste reflète l'ignominie de la Première Guerre mondiale, puis la peur que l'horreur de la guerre fasse son retour.

Lynch et les dadaïstes partagent donc, en certains points, le processus créatif du montage. Il s'agit de choisir des images, plus ou moins hétérogènes, puis de les assembler sur un support. Pour Anders qui prononce une conférence à l'ouverture d'une exposition de John Heartfield, dans les années 1930, il s'agit d'assembler des « non-réalités » pour rendre visible la vérité. Son analyse est ancrée dans la réalité, il prend l'exemple d'un montage de Heartfield (**fig. 47**) qui assemble une peinture de Von Stuck représentant un jeune héros antique, l'idéal arien, victorieux, piétinant les cadavres ennemis sur son cheval, cette partie est pour lui la « face visible » donnée à voir à la population ; Heartfield ajoute, derrière le héros, la figure d'Hitler, ridiculement petit, qui lui pique la cuisse avec une aiguille. Par se faire, il montre la réalité de la situation, l'envoi de jeunes soldats se faire massacrer et

[87] Andrei Ujica dans *The Air is On Fire*, cat. cit., p. 112.
[88] *ibid*, p. 377.

l'absurdité de l'allégorie originale dans la peinture de Von Stuck[89] (**fig. 48)**. Les premiers photomontages avaient ainsi une dimension éminemment politique. Même constat pour l'une des autres figures de proue du montage, Raoul Haussmann, dont le premier photomontage tourne au ridicule la figure du critique d'art (**fig. 49**). Comme nous l'avons vu, l'art de Lynch ne présente que très rarement une dimension politique, et les *Distorted Nudes* ne semblent pas se prêter à la moindre interprétation qui irait dans ce sens. Cependant, il est possible de trouver une très légère similitude conceptuelle et formelle avec un collage de Baargeld (**fig. 50**). Il s'agit d'une photographie de son visage, collée sur le torse de la *Vénus de Milo*, et en dessous de ce torse une forme géométrique qui rappelle un piédestal. Les deux artistes font ainsi référence à la statuaire antique, Baargeld prête une dimension satirique à son œuvre, démystifiant la référence ultime de l'idéal antique récupéré par le nazisme ; dans le *Distorted Nude n°5* précédemment analysé (**fig. 32**), nous avions interprété la forme jaune comme le pied soutenant la statue. Cependant, eu égard de la forme phallique qui sort du torse de la statue, l'emploi du jaune pour ce « pied », il est envisageable que Lynch greffe à une statue antique, un pénis qui urine, sa démarche serait ainsi en partie similaire à Baargeld.

Ensuite, au-delà du médium, il existe une différence formelle notable entre le collage dada et les *Distorted Nudes*. Druckery distingue deux formes de montages, le montage dialectique, qui consiste à faire fusionner des fragments en forme concentrée ; et le montage discursif qui, lui, crée des fissures et des interruptions dans l'ordre établi[90]. Et Druckery considère le montage dada comme discursif, c'est-à-dire qu'il est une combinaison de signes, répartis sur un « fond », que chaque signe vaut pour lui-même, et que la signification globale du montage (politique) provient de la mise en relation de l'interprétation de chaque signe. En reprenant le montage de Heartfield (**fig. 47**) chaque signe (Hitler, le cheval, le héros) possède son propre espace et vaut pour lui-même, mais la combinaison interprétative fait passer, en usant les termes de Gunther, de combinaisons de « non-réalités » qui, une fois interprétées ensemble, font la « vérité ». En revanche, l'analyse de Druckery n'est pas entièrement vraie puisque la statue du collage de Baargeld peut-être vue comme une « forme concentrée », une statue à l'effigie de l'artiste, sans séparation entre les signes. En ligne générale, les *Distorted Nudes* que nous avons analysés relèvent aussi de « formes concentrées ». L'emploi du numérique permet d'autant plus de concentrer la forme au point que les différents signes employés ne soient même plus identifiables, les mélanges de formes féminines appartenant à des photographies de différentes femmes se concentrent pour devenir un seul signe : une

[89] Anders Günther « Sur le photomontage » (1ère éd. 1938), *Tumultes*, vol. 28-29, no. 1-2, 2007, p. 107.
[90] Timothy Druckery, "from dada to digital : montage in the twentieth century", *Aperture*, 1994, n°136, p.5.

femme « distordue ». Mais il ne s'agit pas d'une constante dans la série. Nous avons vu que le *Distorted Nude* n°18 (**fig. 15**) pourrait s'apparenter à un tableau d'histoire naturelle, il s'agit en effet d'un collage de signes, sur un fond uni, probablement l'image qui se rapproche le plus généralement du montage dada.

Nous avons ensuite trouvé pertinent d'évoquer un article de Brigid Doherty qui propose une analyse du montage dada en termes de « traumatisme »[91]. Elle commence son analyse en faisant état d'un procès civil aux Etats-Unis, dans lequel était reproché à un homme d'avoir causé un lourd traumatisme psychologique à une femme, candidate politique en lui envoyant à son lieu de travail une enveloppe contenant un photomontage pornographique. L'homme avait collé la tête de cette dernière sur le corps d'une actrice pornographique en pleins ébats. Dans les *Distorted Nudes*, Lynch utilise, lui aussi, comme matière première des images pornographiques de la fin du XIX^{e} siècle. Il pourrait alors y avoir un caractère « traumatisant » dans la série par l'emploi de cette matière première qui n'est pas atténuée par les distorsions qu'il réalise, avec, au contraire, des pénis agrandis et mis en avant dans la composition, plus que dans les photographies originales. Ceci combinait à des déformations du corps au caractère perturbant. Mais nous comprenons que dans l'exemple de Doherty, le traumatisme vient surtout de l'association de l'identité du regardeur à cette matière première. L'idée est que le montage dadaïste vise à traumatiser le regardeur, ils démembrent les corps en les coupant comme le faisaient les obus pendant la Première Guerre mondiale. Chez Lynch il ne s'agit pas tant de démembrement, ou alors du résultat vraisemblable du démembrement, mais plutôt d'explosion. Il emploie souvent une sorte de « flou » pour déformer les corps à certains endroits. Le *Distorted Nude* n°6 (**fig. 51**) semble mettre en scène une figure hermaphrodite. Ce qui retient ici notre attention est ses bras qui semblent sectionnés de manière assez réaliste, le bras gauche semble même présenter un moignon. Mais surtout, le visage de la figure paraît être en pleine explosion, ou en combustion, avec un mouvement de l'intérieur du visage vers l'extérieur. Contrairement à Dada, le sectionnement de membres n'a pas un rapport direct avec l'actualité contemporaine et ne revêt pas, dès lors, le caractère proprement « traumatisant ». En revanche, il faut rappeler que Lynch voit dans l'invention de la bombe nucléaire la naissance du mal, il est ainsi légitime de se demander si Lynch ne représente pas une figure en pleine désintégration, rappelant l'horreur du bombardement nucléaire. Il y aurait effectivement un rapprochement à

[91] Brigid Doherty, « "See: "We Are All Neurasthenics"! or, the Trauma of Dada Montage », *Critical Inquiry*, vol. 24, n°1, 1997, pp. 82-132.

faire entre le « danger latent[92] » qu'évoquent Ujica que transfugerait Lynch des avant-gardes à notre époque. De plus, dans leur représentation du traumatisme de guerre, les monteurs dada représentent aussi souvent des hommes-machines, découlant de l'utilisation massive de prothèses bon marché pour aider les mutilés de guerre. Cette idée de homme-machine est à mettre en lien avec les entités biomécaniques de Lynch, dans une perspective purement formelle. Selon Crivella, dans les *Distorted Nudes*, les déformations du corps « exposent ainsi comment toute idéalisation du corps masque toujours une mutilation iconologique violente et volontaire.[93]». Lynch représenterait un traumatisme plus contemporain à l'époque de création de la série, à savoir rendre visible le processus par lequel nous transformons la vision d'un corps en l'idéalisant ; nous déformons de la sorte le corps regardé, mais surtout notre rapport à notre propre corps. Ce qui est d'autant plus pertinent puisque Lynch utilise Photoshop, le même logiciel utilisé dans les publicités pour créer des corps artificiellement « parfaits », idéalisés par le regardeur, qui en vient à dévaluer son propre corps, processus qualifiable de traumatisme…

Enfin, il existe une exception à la règle au sein du collage dada, dont l'œuvre se rapproche bien plus formellement et conceptuellement des *Distorted Nudes*, il s'agit de Max Ernst. Celui-ci s'écarte très clairement du collage politique et verse dans le lyrique, ses associations formelles pourrait bien relever de la « logique du rêve »[94]. Il réalise en 1920 *Au-dessus des nuages marche la mi-nuit. Au-dessus de la mi-nuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau l'éther pousse et les toits flottent* (**fig. 52**), d'emblée, la logique est dialectique, les raccords sont le plus possible invisibilisés pour créer une « forme concentrée[95] ». Sur un ciel nuageux, l'artiste place des jambes de danseuse sortant d'une bobine de fil, une forme tissée agit comme un visage qui se greffe, dont les ronds symbolisent les yeux. L'artiste donne un titre à la fois indicateur et déroutant, la figure serait ainsi la « mi-nuit» mais l'oiseau demeure bien invisible, aucun toit flottant n'est identifiable. Comme Lynch, l'artiste associe des images pour aboutir à une figure composite mais signifiante en elle-même. Nous pensons ici au *Distorted Nude* n°8 (**fig. 53**), ici Lynch produit une « figure-banc » dont seule une jambe, un sein, et un début de bras sont identifiables. Le tout dans un environnement de forêt, seulement la figure de Lynch paraît plus dissociable du banc que ne l'est celle d'Ernst. Mais dans les deux cas, les deux artistes produisent, par le collage,

[92] Andrei Ujica dans *The Air is On Fire*, cat. cit., p. 377.
[93] « Vers le simulacre transcendental. Hétéromorphies du corps dans Distorted Nudes », *art. cit.,* p. 230.
[94] Kristine Mckenna dans *Someone in my house,cat. cit.,* p. 13 : « dream logic ».
[95] « From dada to digital : montage in the twentieth century », *art. cit.*, p. 5 : « concentrated form ».

des figures oniriques composées de membres humains et d'objets quotidiens, un processus proprement surréaliste, mouvement qui retiendra désormais notre attention.

B) Surréalisme et « rêve sombre et fantastique[96] »

André Breton définit le surréalisme de la sorte : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[97] ». Il faut noter que Lynch reconnaît être influencé par le surréalisme[98] et il évoque aussi la nécessité du « pilote automatique[99] » lorsqu'il s'agit de peindre, seule manière de créer un véritable mystère. Il est ainsi possible que s'exprime chez l'artiste la tentative d'exprimer le « fonctionnement réel de la pensée ». Il semble que les lithographies de Lynch constituent des exemples de ce genre de processus. *Two Figures Dance By A Tree With Ladder* (**fig. 54**) montre clairement un arbre et une échelle, mais, sans les nommer, les « figures » pourraient simplement être une « tâche ». L'artiste semble ainsi laisser sa main en « pilote automatique », celle-ci réalise un amas d'encre. Puis c'est automatiquement que sa pensée donne sens à ce qui est vu, en exprimant clairement qu'il s'agit de deux figures, signifiées par le titre et sa reproduction dans l'œuvre. L'idée de ne pas se préoccuper de « l'esthétique » et du « moral » fait aussi partie entière de l'art de Lynch. Comme nous l'avons vu avec *Blue Velvet*, la moralité est une question qui a occupé ses commentateurs, beaucoup moins l'artiste. Celui-ci ne semble jamais se poser la question. Une violente scène d'inceste (*Twin Peaks Fire Walk With Me*) est pour lui, tout à fait montrable au cinéma, le cinéma reflète la vie réelle, et dans la vie réelle, l'inceste existe. En ce qui concerne son art plastique, « l'immoralité » est peut-être moins aisée à identifier. Relevons tout de même *Man And Woman Arguing In Box* (**fig. 55**), lithographie dont le titre est euphémisant, les deux figures n'ont pas l'air de se disputer, mais plutôt de s'entretuer. Une interprétation pourrait être d'y voir une représentation euphémisée de violence conjugale. Devenant représentation d'une violence sexiste sans se préoccuper de la moralité d'une telle scène (il faut noter qu'il est impossible d'identifier qui frappe qui, et qu'il s'agit ici de notre propre interprétation). Porter un jugement sur la question esthétique est contestable tant il s'agit d'une question subjective. *Cependant Six Men Getting Sick (Six*

[96] David Lynch dans David Lynch. The Art Life (Téléfilm), *Potemkine*, 2017 : « dark fantastic dreams ».
[97] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1985, p. 36.
[98] David Lynch dans « L'oeil de Lynch », *Air France magazine*, n°127, mai 2007, p. 96.
[99] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 18.

times), une installation consistant en la projection d'un court-métrage sur « un écran sculpté de grande taille et un moulage de son corps [le corps de son ami] comme support de projection.[100] », l'œuvre est aujourd'hui connue seulement comme un court-métrage, il n'y a aucune trace documentaire de l'installation (**fig. 56)**. Le court-métrage montre, entre autres, six hommes dont le corps est constitué seulement d'un tube et d'un estomac, l'estomac se remplit jusqu'à ce que les figures se mettent à vomir. Or, vomir est la réaction littérale du corps humain lorsque celui-ci est dégoûté. Au sens propre : « Rejeté par la bouche, spasmodiquement, des matières contenues dans l'estomac.[101] » et au sens figuré : « Rejeter avec dégoût et violence.[102] ». Et il est courant que celui qui voit l'autre vomir ait à son tour la même envie. Cette représentation pourrait dès lors constituer une preuve que l'artiste ne se pose pas la question de l'esthétique, quoique nous puissions arguer du fait que le « vomi » soit une sorte d'encre, s'éloignant des tons locaux, pourrait-il s'agir d'une « esthétisation » de l'acte de vomir ? Si immoralité il y a dans les *Distorted Nudes*, il s'agit du recours à l'image pornographique sans filtre, capable de choquer un regard conservateur. Barthes distingue dans *La Chambre Claire* la pornographie de l'érotisme : la photographie pornographique est unaire, il ne s'agit que d'un corps, sans artifice qui doit être distingué de l'érotisme par exemple la photographie d'un sexe dans laquelle apparaissent des mailles de tissus (il donne ici l'exemple de Mapplethorpe)[103]. La photographie pornographique est pour lui intéressante, voire irritante et choquante. Mais les montages de Lynch ne sont pas des photographies « unaires[104] », même lorsqu'il n'y a aucun « tissu » puisqu'elles sont composées de plusieurs fragments de corps nus, nous y voyons ainsi un intérêt artistique, et non une dépiction pornographique visant seulement à choquer. La dimension esthétique est encore une fois difficile à juger, il est certain que les images sont, pour le spectateur, souvent déroutantes, trop morbides pour y trouver une beauté. La question demeure et demeurera toujours ouverte.

Enfin, le surréalisme est à mettre en lien étroit avec la notion de rêve. Les surréalistes vouaient un intérêt particulier aux théories de Sigmund Freud, c'est-à-dire au subconscient, dont l'expression la plus totale se réaliserait dans le rêve, résoudre les états contradictoires de rêve et réalité « en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*[105] » ; cette « surréalité » nous semble assimilable à la représentation de la « logique du rêve[106] » qui serait à l'œuvre chez

---

[100] L'installation dans les films de David Lynch, *art. cit.*, p. 161.
[101] « Vomir », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3710034780; [consulté le 13/05/2024].
[102] *ibid.*
[103] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p. 70.
[104] *ibid.*, p. 69.
[105] *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 24.
[106] Kristine Mckenna dans *Someone in my house*, cat. cit., p. 13.

Lynch. Mais dans les premières œuvres surréalistes, nous notons une certaine « organisation » des images avec souvent une relative perspective, des figures identifiables, mais celle-ci agencées par associations imitant celles d'un rêve ; dans une certaine mesure, les surréalistes représentent le rêve d'une manière mimétique. Alors que la mimesis semble bien moins présente dans l'œuvre de Lynch, il y a très rarement de sentiment de perspective (un contre-exemple pourrait être *Small Boy in Room* [**fig. 19**]), parfois une légère profondeur, sinon un simple aplat comme « fond ». Le surréalisme dépeint le rêve comme moyen de s'approcher de la réalité pure. Lynch se concentre sur le rêve dans une perspective plus abstraite, il ne semble chez lui ne pas prendre une dimension si philosophique, métaphysique et politique comme elle le fait chez Breton à travers le surréalisme ; mais bien une dimension esthétique. Celui-ci cherche en effet à représenter le « rêve sombre et fantastique[107] », il n'emploie pas la notion de cauchemar, mais qu'est-ce qu'un rêve sombre ? Peut-être celui qui nous angoisse, mais duquel nous ne nous réveillons pas en sursautant ? Nous laissons ce point à l'appréciation de chacun.

En 1933, Picasso est en étroite association avec le mouvement surréaliste, c'est à ce moment qu'il réalise un collage pour l'une des premières publications du Minotaure. C'est à ce moment qu'il réalise *l'Étreinte* (**fig. 57**). Cette façon « surréelle » d'amasser des formes féminines ne peut que rappeler le *Distorted Nude* n°7 (**fig. 58**). Comme si les deux artistes cherchaient à amonceler les parties érotiques du corps pour en faire une forme abstraite. Qui cependant reste « une étreinte », Breton explique que par l'amour charnel et spirituel, nous pouvons aboutit à : « l'unité intégrale à la fois organique et psychique[108] ».

III. Francis Bacon : l'assimilation originelle

A) « He has the stuff[109] »

Tout comme c'est le cas avec l'œuvre de Bacon, la plupart des premières œuvres de Lynch sont des portraits, et ils utilisent des lignes simples verticales et horizontales qui transforment les toiles en scènes de théâtre, servant de cadre à des événements curieux. Les événements dans les images de Lynch sont les figures elles-mêmes. Des créatures surprenantes qui semblent être sorties de la terre humide, ce sont des conglomérats

[107] *Lynch. Don't Look at me, telefilm cit.*
[108] *Manifestes du Surréalisme, op. cit.,* p. 169.
[109] *Lynch on Lynch*, op. cit., p. 19 : pourrait être traduit par « il a le truc ».

> impossibles de membres humains, de formes animales et de croissances organiques qui dissolvent les frontières qui distinguent habituellement une espèce de l'autre ; ils représentent toutes les choses vivantes comme faisant partie d'un seul champ d'énergie. Isolées dans des environnements noirs, les figures semblent souvent voyager à travers un terrain sombre chargé de danger.[110]

« He has the stuff », c'est ce que répond Lynch quand on lui demande de s'exprimer sur Francis Bacon. Il s'agit de l'influence la plus affirmée par l'artiste, dont la découverte à la galerie Marlborough dans les années 1960 l'a profondément marqué, au point que celui-ci parle d'un « traumatisme[111] » profondément inspirant. Il y a en effet une période où l'art de Lynch est extrêmement baconien, c'est de cette période que Mckenna rapproche de l'œuvre de Bacon. *Woman With Screaming Head* (**fig. 59**), fait partie des œuvres qui constituent cette période. Il s'agit d'une toile avec une composition ainsi qu'une palette baconienne, l'artiste travaille avec des aplats beiges et noirs tout en y ajoutant un réhaut d'un orange pyrrole en forme circulaire qui creuse l'espace. De l'aplat noir sort une figure composée d'un amas de membres humains et d'un visage. Nous pourrions prendre pour point de référence *Turning Figure* (**fig. 60**), des différences sont tout de même notable, d'abord Lynch creuse moins l'espace, il est possible de voir une planéité dans sa composition, et la figure de Lynch est beaucoup plus définie que celle de Bacon, ses parties sont identifiables, particulièrement son visage et un sein, il n'y a pas de mouvements de pinceaux et de torchons qui viennent « flouter » la figure comme chez Bacon. Cette comparaison permet néanmoins d'établir la paternité de Bacon, et de comprendre en quoi le fait que Lynch le considère comme son « peintre favori[112] » ait une influence plastique considérable sur son œuvre. « La matière et le style étaient unis, mariés, parfaits. Et l'espace, et le lent et le rapide, et tu sais, les textures, tout. Normalement, je n'aime que quelques années du travail d'un peintre, mais j'aime tout chez Bacon.[113] » ; Lynch nous livre ici une articulation parfaite pour faire état de cette assimilation plastique.

---

[110] *Room to Dream, op. cit.,* p. 71 : « As is the case with Bacon's work, most of Lynch's early pictures are portraits, and they employ simple vertical and horizontal lines that transform the canvases into proscenium stages, which serve as the setting for curious oc-currences. The occurrences in Lynch's pictures are the figures themselves. Startling creatures that seem to have emerged from loamy soil, they're impossible conglomerations of human limbs, animal forms, and organic growths that dissolve the boundaries customarily distinguishing one species from the next; they depict all living things as parts of a single energy field. Isolated in black environments, the figures often appear to be traveling through murky terrain that's freighted with danger. »

[111] David Lynch dans « L'œil de Lynch », *art. cit.,* p. 96.

[112] *Lynch on Lynch*, *op. cit*., p. 19 : « my favorite painter ».

[113] *ibid,* p. 17 : « The subject matter and the style were united, married, perfect. And the space, and the slow and the fast and, you know, the textures, everything. Normally I only like a couple of years of a painter's work, but I like everything of Bacon's. »

B) L'espace

Dans *Lost Highway*, Fred Madison est accusé d'avoir tué sa femme, il se retrouve alors dans une cellule en prison ; celui-ci se plaint au garde d'un extrême mal de tête, lorsqu'il retourne dans sa cellule, il se transforme en Pete Dayton (**fig. 61**). Le processus de transformation consiste en plusieurs plans rapprochés de son visage, avec en fond le bulbe lumineux qui l'éclaire, oscillant entre lumière rouge et lumière bleue, avec, intercalés, des plans d'une route, de Pete dans son jardin ainsi que d'une maison qui brûle. On assiste à un « brouillage des contours, surdétermination de l'espace, défamiliarisation du lieu, confusion entre la profondeur et la surface (corps, matière), figure instable, lien narratif relâché[114] » ; la scène de la prison dépeindrait un « espace d'enfermement baconien[115] ». *Woman With Screaming Head* tout comme *Turning Figure* semblent en effet réunir ces caractéristiques, mais cette idée étant trouvable à la fois dans un film de l'artiste (comme l'explique Astic) que dans sa peinture, ne concernerait-elle pas la diégèse lynchéenne dans son ensemble ? Le *Distorted Nude* n°4 (**fig. 62**) donne l'image d'un espace baconien. Un indéniable « brouillage des contours » est à l'œuvre, particulièrement le visage de la figure qui, semble sortir de l'obscurité (ou aplat noir) tout en étant absorbé par celle-ci, laissant apparaître seulement les signes l'identifiant à un visage (yeux, bouche, nez), agissant comme un masque fait de matière noire. L'espace est aussi géométrisé à la Bacon, un rideau sur la gauche permet de mettre en emphase l'obscurité sur la droite, on trouve une alternance entre forme angulaire à droite et circulaire à gauche. Le lieu s'en trouve « défamiliarisé », tout comme dans une toile de Bacon, sont identifiables des objets du quotidien (souvent des canapés, des lits, des fauteuils), avec un lit et une baignoire, celle-ci n'est d'ailleurs pas sans rappeler les toilettes dans le triptyque George Dyer (**fig. 63**), mais la manière dont est insérée la figure, son visage absorbé par l'obscurité, ce qui pourrait s'apparenter à des fesses sur le lit et un membre entre un bras, une jambe et une trompe passe devant la baignoire : créant une « confusion entre profondeur et surface », dans une oscillation des formes entre mimesis (il s'agit avant tout de photographies) et valeur géométrique. Lynch parvient ainsi à créer un espace typique de la peinture de Bacon en collant et déformant numériquement des photographies.

---

[114] *Lost Highway* de David Lynch. *Le purgatoire des sens*, *op. cit*., p. 50.
[115] *ibid*., p. 50.

C) Le mouvement

Le mouvement dans la peinture de Bacon est l'un des aspects qui fascine le plus celui qui la regarde, expliquant la quantité de littérature qui tente de l'expliquer. Stéfan Leclercq y voit un « supra-mouvement », n'étant pas « un mouvement singulier et arrêté » comme le serait celui capturé par une chronophotographie, mais comme représentant un « long moment de son développement [du mouvement][116] ». Loin d'être statique la figure chez Bacon est « en devenir[117] ». Les *Distorted Nudes* semblent, elles-aussi, loin d'être statiques. Crivella observe des *Distorted Nudes* :

> De ce point de vue, il faut concevoir le corps comme une *machine abstraite* qu'un nombre incalculable de lignes de fuites traversent et sillonnent ; lignes autour desquelles un diagramme circulaire d'images partielles et de fragmentations récursives se déroule et s'amplifie jusqu'à faire du corps la surface d'inscription d'un continuum d'intensités libres aspirées vers le centre d'un invisible remous de matière faite de souffles et d'ondulations, de rabattements et de contaminations, de plissements et de stratifications[118].

On y découvre l'image d'un corps qui ne fait que bouger, même, qui n'est que mouvement, dans une sorte d'ébullition perpétuelle, comme si le corps de Fred Madison restait « en devenir », dans son état transitoire entre sa forme première (Fred) et sa transformation (Pete). Plastiquement, ce genre de mouvement (ou de « supra-mouvement ») chez Bacon est obtenu en frottant un chiffon mouillé sur de la peinture à l'huile à moitié sèche, tout en maintenant des contours et certaines formes qui permettent de voir un corps et non une abstraction. *Figure Turning* (**fig. 64**) « représente » une figure prise dans un mouvement circulaire, les contours permettent d'y voir une tête de profil ainsi que des pieds, et des traits aux pinceaux font apparaître des sortes de genoux. Le *Distorted Nude* n°2 (**fig. 65**) permet presque de faire apparaître la face de cette figure qui tourne. Le « visage » de la figure de Lynch porte en elle une ressemblance frappante avec les portraits que fait Bacon d'Isabel Rawsthorne (**fig. 66**). Avec sa souris, Lynch semble utiliser une « gomme » qui permet de rendre des parties indéterminées en floutant les contours, tout en maintenant nets certains pour arrêter le mouvement et laisser visibles des parties du visage. Demeurent reconnaissables des paupières fermées et des narines démesurées. Pour le corps, le même processus semble à l'œuvre, par ce « flou », ce dernier semble traverser de mouvements, « de souffles et d'ondulations, de

---

[116] Stéfan Leclercq, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 45-46.
[117] *ibid*., p. 46.
[118] « Vers le simulacre transcendantal. Hétéromorphies du corps dans Distorted nudes », *art. cit.*, p. 231.

rabattements et de contaminations, de plissements et de stratifications[119] », qui font que nous ressentons profondément cette sensation de mouvement, voire de « supra-mouvement » sans arriver à rationnellement attribuer un sens à ce mouvement, comme s'il allait à la fois nulle part et dans tous les sens.

D) La texture

Gilles Deleuze explique que chez Bacon, il existe un détachement entre les os et la chair, les os ne seraient que « structure du corps », une « carcasse dont la chair est acrobate[120] ». Dans *Three Figures and Portrait* (**fig. 67**), est représentée une colonne vertébrale, celle-ci est définie par des contours et détaillée. Autour d'elle, la chair semble en effet être « acrobate », pourtant, plastiquement, elle est « collée » à cette colonne vertébrale. Par une différence de traitement, elle semble pourtant s'en défaire : la colonne est matérialisée par des petits coups de pinceaux blancs d'une peinture dense, des *impasti*, alors que la chair est elle, réalisée avec une peinture extrêmement légère, comme si elle avait été très délicatement frottée avec un pinceau sur lequel il n'y en aurait qu'une quantité infime. « Cette impression de corps flottants et flous, presque nuageux, vient de son refus des apparences.[121] ». Nous ajoutons que ces corps « nuageux » font corps grâce à des points de repères qui, eux, sont définis et mis en emphase par une matière solide, aussi bien dans ce qu'elle imite (des os) et dans sa consistance (*impasto*). Dans les Distorted Nudes, ce que nous avons qualifié du « flou » donne aussi, au-delà du mouvement, une texture nuageuse au corps, et les parties nettes feraient office d'*impasti*. Mais il faut noter que les Distorted Nudes sont d'abord numériques puis imprimées et ne laissent ainsi pas la possibilité de la matérialisation en trois dimensions de cette différence de texture sur la toile, celle-ci est seulement simulée, et, donc, moins frappante. Ce qui définit aussi la texture chez Bacon est la manière dont sont laissés visibles les coups de pinceaux, particulièrement dans les tableaux de la « période noire » comme la fameuse *Étude d'après le portrait d'Innocent X de Velazquez* (**fig. 68**) où la figure est lacérée de coups de pinceaux. D'après Stefanie Diekmann l'utilisation de la souris dans les Distorted Nudes est aussi visible que le sont les coups de pinceaux chez Bacon, donnant lieu à une « patine toxique[122] ». Ainsi, au lieu d'imiter un coup de pinceau dans un montage de photos,

---

[119] *ibid.,* p. 231.
[120] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 29.
[121] Alain Milon, *Bacon. L'effroyable viande*, Paris, Encre marine, 2008, p. 19.
[122] Stefanie Dieckmann dans *Dark Splendor*, cat. expo., sous la dir. de Werner Spies (Brühl, Max Ernst Museum, 22 novembre 2009-21 mars 2010), Berlin, Hatje Cant, 2010, p. 207 : « giftige Patina ».

Lynch donne l'impression d'un papier photographique violemment attaqué par l'acide, laissant visible le chemin emprunté par sa souris. « De cet éclectisme sensible et sensoriel, Bacon comme Lynch vont créer une image d'une substance déconcertante, puissante, ou la silhouette à peine humaine, presque monstrueuse, s'affirme entre présence et effacement.[123] »

IV. Joel-Peter Witkin ou l'esthétique cadavérique

Lorsqu'il est questionné sur les *Distorted Nudes*, Witkins est le seul artiste que David Lynch convoque directement comme référence[124]. Prises seulement comme image, sans égard à leurs conditions de création, il existe en effet des similitudes plastiques frappantes entre les deux œuvres. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en scène, souvent en noir et blanc, des corps plus ou moins mutilés, plus ou moins nus, réassemblés et mis en scène. D'abord, dans les deux cas, nous pourrions voir des références à l'antique par la combinaison entre une blancheur et une fragmentation du corps, et, selon Anne Biroleau, ces références renvoient, normalement, au « mythe originel », à une iconographie antique, mais leur détournement n'en fait que des « puzzles plastiques[125] » : parvenir à insuffler le mystère dans l'image. Witkin met en scène un corps masculin qui n'a qu'un bras (**fig. 69**), rappelant ainsi le *Distorted Nude* n°5 (**fig. 32**); qui rappelle la statuaire antique, cependant Witkins donne une identité forte à la figure, bien que masquée, son regard soutient celui du spectateur, et la partie coupée du bras ne présente pas d'imitation de fragmentation telle celle du marbre, comme le fait Lynch. En effet, se joue ici la différence majeure entre les deux œuvres. Si Lynch est entièrement libre dans ses jeux sur le corps par la retouche numérique, le travail de Witkins est, lui, analogique, celui-ci peut jouer sur une mise en scène illusionniste pour faire « disparaître » des parties du corps, mais surtout, il utilise de vrais cadavres qu'il est libre de manipuler dans la limite de ce qu'impose le réel. De la sorte, Witkins semble pousser la morbidité d'un cran, en enregistrant une mise en scène qui a vraiment existé en tant que « cela-a-été[126] ». Lynch explique avoir visité une morgue, mais lui, malgré sa fascination lorsqu'il a pu observer des cadavres, n'a jamais voulu directement s'en servir comme de « matière première », il souhaite « faire une

[123] « Francis Bacon – David Lynch : Une plasticité du sensible », art. cit.
[124] David Lynch dans *The Air is on Fire*, *cat. cit.*, p. 37.
[125] Anne Biroleau dans Joel-Peter Witkins. *Enfer ou Ciel / Heaven or Hell*, cat. expo., sous la dir. de Anne Biroleau (Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 mars-1er juillet 2012), Paris, Martinière, 2012, p. 20.
[126] *La Chambre Claire*, *op. cit.,* p. 122.

étude sans rien y changer[127] » ; d'une certaine manière, Witkins « produit » la morbidité alors que Lynch la « reproduit ».

Pour Lynch, la similitude la plus frappante lorsqu'il s'agit de mettre en parallèle son œuvre et celle de Witkins est la « tête » du *Distorted Nude* n°23[128] (**fig. 30**), nous pourrions ainsi parler d'un traitement « witkinien » du visage ; la différence étant que Lynch « déforme » le visage, là où Witkins le « découpe ». *Pénitence* (**fig. 70**) est une photographie de Witkins mettant en exergue une souffrance extrême à travers une iconographie christique. Pour obtenir ce résultat, l'artiste découpe les bras de sa figure, sectionne le haut de son crâne et mutile sa bouche de manière à le rendre monstrueuse. Comme chez Witkins, Lynch « sectionne » le haut du crâne, mais la technologie employée permet une section moins nette, en conservant la forme que fut le haut du crâne pour en faire une matière gazeuse. Cependant, la manière dont les deux artistes traitent de la bouche de la figure n'est pas sans similitudes, elle devient un orifice circulaire obscur. Ainsi, plastiquement, il existe une convergence entre les figures principales des deux images. Mais celle de Witkins entre sans concession dans le registre de l'horreur, par la mutilation infligée à la figure autant que par la reprise de la souffrance ultime du Christ. La figure de Lynch ne présente qu'une légère mutilation sur son corps, le reste de ce dernier s'inscrit dans une sensualité. Le fait d'agréger une forme nuageuse et éthérée à un visage criant sa souffrance semble aussi avoir pour effet de l'atténuer. Au contraire, les panneaux de *Portraits from the Afterworld* (**fig. 71**) présentent des cadavres dont le haut du crâne est sectionné, d'une manière similaire. Ici, Witkins ne choisit pas de mutiler la bouche de manière à en faire un orifice criant ; il s'agit plutôt d'une bouche béate, comme si elle était apaisée. Ainsi, le point commun entre les deux têtes n'est plus la bouche, mais le sectionnement du crâne. Et les deux compositions se rapprochent dans l'atmosphère plus calme et éthérée, comme si aussi bien la figure de Lynch que celle de Witkins venaient de « l'Afterworld (le monde d'après) ».

Ensuite :

> En modifiant les matériaux de la photographie, Witkin veut "remodeler" les images, les révolutionner avec la gestualité, de sorte que les sujets deviennent des présences d'une vie inconnue animée par les esprits de l'individu qui les crée et fécondées par l'esprit vital d'une existence sacrée, inconnue mais présente. Si l'art est le domaine du double, Witkin ne peut pas

[127] David Lynch dans *The Air is on Fire*, *cat. cit.*, p. 37.
[128] *ibid.,* p. 37.

seulement photographier la coquille extérieure de la réalité ; il doit aussi révéler son intérieur, la substance profonde de son animus.[129]

Bien que Witkins emploie une technique analogique, il existe un point de rencontre avec le processus créatif de Lynch. La citation en supra pourrait étrangement s'appliquer aux *Distorted Nudes*, comme nous l'avons vu, Lynch insuffle aussi une « gestualité » par la visibilité du passage de sa souris. De cette manière, paradoxalement, il passe de photographies intrinsèquement mimétiques à des « renvois pseudo-mimétiques[130] », faisant passer des corps « connus » à « des présences d'une vie inconnue animée par les esprits de l'individu ». Il semble plausible que, Lynch comme Witkin, en déformant le corps photographié, « cherchent à exprimer la substance profonde de son animus. ». Il existe un second point de rencontre, il s'agit d'insuffler un « domaine sombre[131] » dans la photographie, c'est-à-dire une obscurité qui floute les contours, faisant évoluer une figure dans une obscurité de laquelle elle émerge aussi bien qu'elle est aspirée. Pour le cas Lynch, nous avons analysé le *Distorted Nude* n°14 (**fig. 42**) dans cette perspective. *Harvest* (**fig. 72**) semble user de ce processus, ici en combinant un visage de profil avec une végétation semblable à un bouquet, ceci sur un fond d'un noir profond. Il parvient à la fois à insuffler cette relation entre émergence et aspiration de l'obscurité. Permettant aussi une fusion entre le végétal et l'organique. Crivella écrit des *Distorted Nudes* : « En dernière instance ce corps devient la généalogie régressive et inépuisable d'un labyrinthe invertébré dans les détours duquel le moi n'est plus que l'écho égaré d'une sombre vibration végétale.[132] ». Ici, cette interprétation psychanalytique semble tout aussi applicable à *Harvest Philadelphia*, montrant une véritable perméabilité entre les deux œuvres.

Puis, les deux artistes approchent à leur manière l'éternelle relation entre Eros et Thanatos. « Ici, l'approche de Witkin esquisse un état double - d'une part le corps avec son fardeau et sa présence érotique, passionnée, d'autre part l'imprévisibilité d'une explosion imminente découlant de la menace d'une condition merveilleuse, monstrueuse, inconnue.[133] ». La « présence érotique » du corps est indéniable dans les *Distorted Nudes* dès lors que les

---

[129] Germano Gelant, *Witkins*, Zurich, Scalo, 1995, p. 20 : « « By modifying the materials of photography, Witkin wants to "remake" the images, to revolutionize it with gestuality, so that the subjects become pressences of an unknown life animated by the spirits of the individual creating them and fecundated by the vital spirit of a sacred, unknown but present existence. If art is the realm of the double, Witkin cannot photograph only reality's outer shell; he must also reveal its inside, the profound substance of its animus. »

[130] « Vers le simulacre transcendantal. Hétéromorphies du corps dans Distorted nudes », *art. cit.,* p. 228.

[131] *Witkins*, *op. cit.*, p. 19 : « dark domain ».

[132] « Vers le simulacre transcendantal. Hétéromorphies du corps dans Distorted nudes », *art. cit.*, p. 229.

[133] *Witkins*, *op. cit.,* p. 19 : « Here Witkin's approach outlines a twofold state - on the one hand the body with its burden and its erotic, passionate presence, on the other the randomness of an imminent explosion arising from the threat of a marvelous, monstrous, unknown condition ».

photographies utilisées pour les construire sont érotiques, certaines sans même avoir un but artistique. Avec d'autres parts, des déformations telles que cette « menace » soit tout aussi prégnante, ramenant le spectateur à sa propre mortalité. Le n°27 (**fig. 73**) montre des morceaux de corps pris dans l'obscurité, il s'agit peut-être de l'image la plus « érotique » de la série de par la présence d'une main semblant caresser doucement une poitrine féminine (s'agit-il d'une figure qui se caresse ou qui est caressée ?). Mais de l'autre côté, sa profonde déformation avec deux bras qui sorte du même endroit, sans liaison avec le torse, bras auquel est attachée une main qui vient tomber sur le visage, dans un geste de lassitude, comme si la figure prenait soudainement conscience de sa condition « monstrueuse », au moment même de cette « explosion imminente », entre sensualité érotique et monstruosité morbide.

Enfin, l'absurdité ne nous semblait pas infuser les *Distorted Nudes* comme elle le fait pour la majorité des œuvres de Lynch, cependant : « L'imaginaire witkinien, lorsqu'il vient au jour, ne peut que dérouter, perturber, produire un non-sens proche de l'absurde parfois, par conséquent participer de ce que l'on subsume hâtivement sous le concept de l'humour et qui n'est ici qu'âpre lutte de l'artiste avec la convention, qu'il accepte pour la dépasser.[134] » Pourrait-on ainsi voir dans les *Distorted Nudes* un *a priori* absurde, il nous semble que ce qui constitue l'absurdité au premier regard chez Witkins est, justement, l'emploie de « conventions », au sens où celui-ci reprend des topos dans l'histoire de l'art, nous pensons en particulier à la vanité, comme *Anna Akhmatova* (**fig. 74**) qui aligne statuette, grappe de raisin, fleurs, réveille et un véritable bras provenant d'un cadavre ; là où Lynch ne semble pas dépasser de « conventions » du fait de la nouveauté du médium qu'il utilise, empêchant le pré-établissement desdites conventions.

V. André Kertész : les premières distorsions

A) Genèse et particularités

Commençons par établir le fait qu'il est absolument certain que Lynch, lorsqu'il réalise les Distorted Nudes, a connaissance des *Distorsions* de Kertész. En effet deux des *Distorsions* font partie de la collection des 1000 nus de Scheid (**fig. 75**). Cependant, notre analyse portera sur une généalogie et un lien plastique général par rapport à l'ensemble des

[134] Anne Biroleau dans *Joel-Peter Witkins. Enfer ou Ciel / Heaven or Hell*, *cat. cit.*, p. 17.

Distorsions et non seulement aux deux contenus dans la collection qui ne servent que de matière première.

> Vous connaissez Marcel Vertès, l'illustrateur, c'était un ami hongrois. Un jour de 1933, il me téléphone et me dit : « André, vous connaissez Querelle, le directeur du *Sourire*? Il voudrait savoir si vous accepteriez de faire quelque chose pour son journal. » Le *Sourire* était un magazine très français, dans le genre piquant, un magazine féminin avec des illustrations coquettes, beaucoup de femmes nues, un girly magazine [...] Il me demanda si j'avais une idée pour photographier des nus. - Naturellement, j'ai une idée. J'ai depuis longtemps l'idée de photographier des distorsions de nus dans un miroir courbé.[135]

Hormis la façon d'y parvenir, André Kertesz semblait avoir eu la même idée que Lynch, déformer des corps nus. Seulement l'un utilise une chambre linhof, place son modèle devant un miroir déformant, et capture l'image qu'il renvoie, recadrant ensuite l'image qu'il obtient pour aboutir au résultat souhaité ; alors que l'autre possède un outil plus efficace, il lui suffit de déplacer sa souris et de jouer sur différents calques pour matérialiser l'image qu'il désire. Kertész évoque les obstacles qu'il a rencontrés : « Si je voulais seulement en photographier une partie, je devais me déplacer ou m'approcher. Mais alors l'image changeait et la plus petite variation transformait l'image qui me plaisait.[136] ». Il utilise un matériel lourd à déplacer et va jusqu'à inventer un système complexe de lentilles pour parvenir à « zoomer ». Ceci étant dit, il demeure des ressemblances frappantes entre les deux œuvres ; et bien que Kertész enregistre le « cela-a-été », il a à son paroxysme le fait que l'individu qui regarde une propre photographie de sa personne subisse ce que Barthes nomme « une dissociation retorse de la conscience d'identité[137] ». En réalité, « la photographie n'est que le reflet distordu du réel [...] la photographie n'est que le découpage subjectif de ce même réel, voyez comment la représentation du réel est une affaire d'imagination…[138] ». Et si Lynch réalise littéralement des montages, Kertész « va très souvent cadrer les images pour faire disparaître le châssis du miroir, les éléments du décor, et parfois la présence du modèle au premier plan, pour ne retenir que l'image de la distorsion produite sur le corps du modèle par le miroir.[139] ». Ainsi, les conditions de réalisations des deux œuvres sont plus proches que ce que nous pouvons croire *a priori* (si ce n'est que Lynch jouit d'une plus grande liberté, en s'affranchissant des

---

[135] André Kertész, « Distorsions » dans *Rétrospective André Kertész*, livret d'exp. (fondation pour la photographie, paris), 1986.
[136] André Kertész cité in Agathe Gaillard, *Kertész*, Paris, Belfond, 1980, p. 37.
[137] *La Chambre Claire, op. cit.*, 28.
[138] Frédéric Lambert , Jean-Pierre Esquenazi, *Deux Études sur Distorsions de A. Kertész*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 10.
[139] *ibid*., pp. 18-19.

contraintes du réel), et autorise une étroite comparaison plastique. Ces pratiques peuvent être vues comme un véritable jeu pour le spectateur.

> En regardant les corps disloqués, en parties, méconnaissables, le spectateur recherche en même temps le nu, le corps féminin ; il essaie de remettre le sexe à sa place et les jambes aux leurs. Comme s'il fallait, pour mériter le plaisir du nu, éprouver son œil contre le miroir, attendre que l'esprit redonne sa pleine valeur à la beauté du corps tel qu'il se trouvait être de l'autre côté de la surface concave ou convexe.[140]

La différence étant que le jeu que propose Lynch ne concerne pas un miroir, mais plutôt une sorte de puzzle, les membres sont éparpillés, parfois, il en manque, parfois, il y en a assez parfois il y en a trop pour en recomposer un seul, mais dans les deux cas, le spectateur peut se retrouver à chercher à redonner « sa pleine valeur à la beauté du corps », aussi déformé qu'il soit.

B) Les dynamiciennes du mou

Céline Cadaureille et Emma Viguier ont consacré un ouvrage à ce qu'elles nomment la « dynamique du mou », invitant différents chercheurs et chercheuses à leurs domaines de spécialité. L'idée étant que deux concepts, *a priori* oxymoriques, peuvent en réalité éclairer des œuvres à la matérialité subtile. « Plus aucune dualité n'existe entre ce qui paraît fluide et solide, car la matière et la forme se trouvent toutes deux traversées par des forces continues impulsées par un élan créatif, un élan vital…[141] ». Sandy Blin propose dans cet ouvrage d'analyser l'œuvre de Kertész selon ladite « dynamique du mou » en proposant moult métaphores et fils de comparaison pour appréhender la complexité des *Distorsions*, nous permettant à notre tour de mieux comprendre les *Distorted Nudes*. La *Distorsion* n°125 (**fig. 76**) représente un corps féminin, dont la partie haute semble tassée, aux antipodes de la partie basse du corps, les jambes sont étirées à outrance. Blin compare cette image à de l'eau dont la forme quitte son « territoire », pour « s'agréger à d'autres » aboutissant à des membres « contenus dans leur enveloppe subitement trop étroite[142] ». Cette analogie entre une matière liquide et le corps distordu nous semble particulièrement pertinente dans l'appréhension de l'œuvre de Lynch. Dans le *Distorted Nude* n°17 (**fig. 77**), il ne semble pas tant s'agir d'eau que de condensation, mais ici aussi, la forme semble bel et bien quitter son territoire et se

[140] *Deux Études sur Distorsions de A. Kertész*, op. cit., p. 24.
[141] Emma Viguier, « Introduction » dans *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p. 20.
[142] Sandy Blin, « Modulations de de corporéités et changements de densités dans les Distorsions d'André Kertész » in *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, pp. 150-151.

trouver dans un processus d'agrégation vers un corps « tassé » dont l'enveloppe apparaît « subitement trop étroite ». En revanche, la distorsion de Kertész présente un mouvement descendant, comme un agglomérat de matière se dissolvant progressivement pour couler telle une cascade ; alors que celle de Lynch montre un corps dans un mouvement latéral, le corps ne semble pas se dissoudre, mais plutôt s'agréger progressivement à la manière d'un nuage, comme si Zeus reprenait sa forme humaine après avoir séduit Io. Aussi, les conditions de production font que Kertész ne peut se permettre de mettre en scène sa figure dans un décor « stable ». Ainsi, il présente les mêmes déformations que le corps et c'est l'intégralité de la matière qui s'écoule, Lynch lui inscrit sa figure dans un décor industriel, et l'image pourrait même avoir un sens narratif : comme si la figure, d'abord nuageuse, sortait d'une fenêtre et allait, reprenant une forme compacte vers une structure métallique, parfaitement alignée avec sa « tête », et allait d'un mouvement latéral vers un point d'impact. D'ailleurs, Blin décrit la *Distorsion* n°53 (**fig. 78**) en ces termes : « La matière perd sa consistance et le corps semble « gazeux » ; La légèreté de sa masse rebondie, qui d'ailleurs entraîne dans son élan les jambes – dont l'une a même quitté son point d'ancrage dans le sol –, évoque la densité de l'hélium.[143] »

Mais surtout, la manière dont les artistes distordent les corps fait qu'ils retravaillent l'espace pictural. Dans la *Distorsion* n°80 (**fig. 79**), Blin évoque un « genou énorme en très gros plan » et, à l'extrême droite, un ventre avec des « plissements continus », cette différence de taille produit presque une disjointure, et c'est le point, non-distordu qui sert de jointure pour rassembler le corps. Il y aurait donc un phénomène de « contraction » et de « dilatation[144] ». La cuisse sépare l'espace à la manière d'un parapet renaissant tenant le spectateur à distance ; le bras sort du cadre comme forme « tubulaire » et y revient si déformé qu'il est « une matière fluide aux contours toujours plus incertains[145] ». Bref, la photographie parvient à remodeler à la fois le corps et l'espace. D'une manière différente, dans le *Distorted Nude* n°14 (**fig. 42**), c'est bien en usant du corps que l'artiste crée l'espace. Ici aussi, le ventre est plissé et rentré en arrière ; des morceaux de poitrines, largement agrandis par rapport au ventre sont positionnés de manière strictement frontale et sont tronqués comme le sont le bras et la cuisse chez Kertész, un visage à l'envers fixe le spectateur, frontalement, mais d'une taille proportionnelle à celle du ventre, ce qui semble faire office de liaison entre ses membres est une forme noire, comme une ombre. Ainsi, l'artiste utilise aussi le corps comme

[143] *ibid*, p. 151.
[144] *ibid*., p. 147.
[145] *ibid*., p. 148.

outil de manipulation de l'espace, en jouant entre la repliure du torse et la frontalité des poitrines. Il parvient, malgré une disjonction manifeste des morceaux de corps, à creuser ce qui est *a priori* un aplat noir pour lui insuffler une profondeur et en faire un véritable espace pictural.

C) Entre œuvre d'art et expérience scientifique

Ensuite, les deux artistes peuvent voir leurs œuvres considérées au même titre que des œuvres scientifiques. Les deux ne donnent pas de noms à leurs œuvres et se contentent de leur attribuer des numéros, comme pour les priver d'une interprétation en termes d'œuvre d'art plastique (il est d'autant plus frappant que les autres œuvres de Lynch présentent de longs titres descriptifs). « Cette double appartenance du mot distorsion au monde médical et au monde de l'optique fait que les *Distorsions* appartiennent à l'iconographie "scientifique" de la monstruosité[146] » ; ainsi, les deux artistes se livreraient-ils à une expérimentation progressive ? Lorsque *Madame Figaro* demande à Lynch de choisir un scientifique qu'il aime, il choisit Einstein, et explique son admiration pour les scientifiques en général :

> Ils vont fouiller dans les entrailles profondes de notre monde matériel, y perçoivent des choses incroyables et en reviennent avec et y reviennent avec l'excitation incomparable d'avoir fait des découvertes qui auront des répercussions sur nos vies. Je me considère un peu comme eux, c'est-à-dire comme un scientifique de la condition humaine, qui sent et ressent les humeurs, les sensations, les atmosphères.[147]

Et il explique à Chris Rodley qu'il écoute de la musique et lit des manuels scientifiques pour trouver l'inspiration[148]. Ainsi, les deux artistes se livrent à des expériences, explorant, de plus en plus profondément, les « entrailles profondes de notre monde matériel ». Les expériences de Lynch peuvent être appréhendées comme des « tests de types de déformations » ; une « série d'essais[149] ». Et celles de Kertész comme ceci :

> Du simple étirement d'une partie du corps – le cou (n°61), le torse et la main (n°6) – à la désagrégation complète de la continuité corporelle, de plus en plus méconnaissable jusqu'à donner naissance à une monstruosité à peine soutenable (n°138 et 141). La limite est atteinte

[146] *Deux Études sur Distorsions de A. Kertész*, *op. cit.*, p. 16.
[147] David Lynch dans *Madame Figaro*, 26 novembre 2011, p. 144.
[148] *Lynch on Lynch*, *op. cit.*, p. 135.
[149] Stefanie Dieckmann dans *Dark Splendor, cat.cit,* p. 208 : « Versuchsreihe ».

par la quasi-disparition du corps, qui ne laisse sur le sol qu'une sorte de manchon muni d'un pied à chaque extrémité.[150]

Partie 3 : Les *Distorted Nudes* : un rapport particulier au corps, à l'espace et au temps

I. La représentation du corps au prisme du médium

Dans les années 1990, les premiers appareils photo numériques sont accessibles au grand public, entraînant une remise en question de ce qu'est une photographie. Mitchell se met ainsi à parler de « post photographie ». Son propos est résumé par Stefan Monjour : « L'image numérique n'aurait donc de photographique que le nom et ne doit pas nous tromper sur sa véritable nature : elle est une construction informatique, mathématique – elle est écriture (qui plus est, un code) avant d'être image.[151] »

Dans le débat sur l'existence d'une « post photographie » se dégage, entre autres, des régimes de l'image. Dans le sens où celles-ci sont à la fois des « constructions informatiques » mais par le médium, à savoir l'utilisation du photomontage, fait de ces images un recyclage de photographies analogiques

Le fait que les surfaces de l'image semblent endommagées - attaquées, rongées, comme corrodées sous l'influence de l'acide - souligne la matérialité du lot photographique. Plus précisément, cela produit une illusion de matérialité, de désintégration matérielle, où de facto il n'y a plus beaucoup de cette matérialité : quelque part un stock d'images, une collection de photos. Seulement cette collection a été traitée de manière assez complète par différents médias, des tirages papier analogiques aux illustrations reproduites dans le volume 1000 Nudes aux fichiers d'image dans l'ordinateur du cinéaste Lynch à un nouvel ensemble de données, puis à nouveau à une impression dans la surface intacte dont les traces de l'édition ne sont enregistrées que sous forme d'informations visuelles.[152]

---

[150] Michel Frizot dans *Kertész*, cat. expo, sous la dir. de Michel Frizot et Annie-Laure Wanaverbecq (exposition, Paris, Jeu de Paume, 28 septembre 2010-6 février 2011, Winterthur, Fotomuseum, 26 février-15 mai 2011, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 11 juin-11 septembre 2011), Paris, Hazan, 2010, p. 158.

[151] Servanne Monjour, « Vers une postphotographie ? », *Mythologies postphotographiques* (en ligne), url : https://parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/chapitre4.html#references [consulté le 05/05/2024].

[152] Stefanie Dieckmann dans *Dark Splendor*, cat. cit., p. 208 : « Die Tatsache, dass die Bildoberflächen beschädigt erscheinen - angegriffen, angefressen, wie unter Säure-einfluss korrodiert -, betont die Materialität des fotografischen Konvoluts. Genauer, dies produziert eine Illusion von Materialität, materiellem Zerfall, wo de

Lynch parvient à produire des images qui, selon la façon dont il les présente aux spectateurs, détiennent des caractéristiques distinctes, particulièrement dans la manière d'aborder la question du corps humain, que nous analyserons successivement.

A) L'image numérique

D'après les différentes datations des catalogues exposant les Les *Distorted Nudes*. Nous pouvons déduire que la série est réalisée en 1999, acquièrent une matérialité seulement 5 ans après avec la publication du livre éponyme. Ici, les images sont encore à l'état de pixels, elles peuvent être considérées, pour reprendre Mitchell, comme « code » avant d'être « image ». Il est vrai qu'elles peuvent être interprétées comme de simples « données » ou comme des lignes de codes se détachant de leur source première qui était ce que qualifiait Barthes « d'enregistrement du réel »[153]. Mais il ne s'agit cependant pas de modifier des images entièrement numériques. Lynch combine des émanations « du vent et du bois et des arbres, du monde du palpable.[154] » qu'il scanne pour les faire devenir une image qui n'existe que sur un écran.

Ainsi, le spectateur se voit confronté à une version sur son écran (c'est probablement le cas du lecteur). Elles existent alors dans une multiplicité de formats, la luminosité, avec laquelle elles sont regardées, est infiniment variable et il est aussi possible de zoomer pour n'en voir qu'une certaine partie, en détail. Cependant, l'artiste ne les a jamais directement montrées dans leur état premier (par exemple mis en ligne sur son site web), mais les voue à une existence matérielle.

Nous nous trouvons alors dans le registre de l'intime, qui tient dans la poche, permettant une relation privilégiée du spectateur avec l'image ; mais paradoxalement, c'est peut-être là où les images sont le moins percutant, du fait de leur absence de présence

---

facto nicht mehr viel Materialität vorhanden ist: irgendwo ein Bildbestand, eine Fotosammlung, das ja; nur dass diese Sammlung ziemlich umfassend durch verschiedene Medien prozessiert worden ist, von analogen Papierabzügen zu reproduzierten Abbildungen in dem Band 1000 Nudes zu Bilddateien im Computer des Filmemachers Lynch zu einem neuen Datensatz und dann wieder zu einem Print, in dessen unversehrte Oberfläche die Spuren der Bearbeitung nur mehr als visuelle Information eingetragen sind ».

[153] *La chambre claire, op. cit.* p. 122.

[154] Ritchin cité in Servanne Monjour, « Vers une postphotographie ? », *Mythologies postphotographiques* (en ligne), url : https://parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/chapitre4.html#references [consulté le 05/05/2024] : « analog emanates from wind and wood and trees, the world of the palpable. »

physique. Elles sont, pour reprendre les termes de Hito Steyerl, des « images pauvres[155] », Lynch utilise un scanner « basse définition[156] » et elle déplore une hiérarchie des images, basée, justement, sur la définition de ces dernières.

> La hiérarchie contemporaine des images, cependant, n'est pas seulement basée sur la netteté, mais aussi et surtout sur la définition. [...] Dans la société de classe des images, le cinéma joue le rôle d'un magasin phare. Dans les magasins phares, les produits haut de gamme sont commercialisés dans un milieu prestigieux. Des dérivés plus abordables des mêmes images circulent sous forme de DVD, à la télévision ou en ligne, comme des images pauvres[157]

David Lynch scanne des photographies reproduites de manière « prestigieuse » dans un livre d'art, les fait passer à l'état de pixels à la définition basse. Puis, il les réemploie et leur redonne leur prestige en les réimprimant, les exposant, les gravant. D'une certaine manière, Lynch se place déjà dans la lignée théorique et artistique de Steyerl, il œuvre en ce sens contre la hiérarchisation des images selon leurs définitions, « En défense de l'image pauvre ».

B) Le livre

La première fois que David Lynch montre les *Distorted Nudes*, c'est à travers un livre, auto-publié en 2004 (**fig. 80**). Le livre mesure 21,5 x 25,4 cm d'après le vendeur Ebay et 30 x 30 cm d'après l'artiste[158] (qui en parle en 2007), le format est ainsi relativement petit, d'autant plus que celui-ci fait « flotter » les images dans des découpages géométriques qui n'occupent en réalité qu'une petite partie de la page (voir la reproduction intégrale telles quelles des pages du catalogue de la Fondation Cartier en annexe). La seule trace du livre que nous avons pu trouver est une page de vente sur Ebay, sur laquelle sont reproduites quatre pages. La mise en page semble cependant correspondre à celle utilisée par le catalogue *The Air is on Fire* de 2007 dont nous utilisons les reproductions en annexe. Le papier utilisé offre toujours un fond noir brillant sur lequel « flottent » les images, elles, mates. Le vendeur nous donne à voir la manière dont est introduite la série par Lynch :

> Les photographies du livre proviennent initialement d'un livre intitulé "1000 nus" par Uwe Scheid. J'ai scanné les photos du livre d'Uwe avec un scanner bon marché de basse définition et les ai manipulées comme première expérience d'apprentissage avec Photoshop. Je tiens à

[155] Hito Steyerl, « Pour la défense de l'image pauvre », Aesthetics of Photography (en ligne), 2009, url : https://aestheticsofphotography.com/image-pauvre/ [consulté le 26/05/2024]
[156] David Lynch, Distorted Nudes, Los Angeles, Absurda, p. 1 : « low res scan ».
[157] « Pour la défense de l'image pauvre », *art. cit.*
[158] *David Lynch dans The Air Is On Fire, cat. cit.*, p. 37.

remercier Uwe Scheid et son fils Alexandre pour leur aimable autorisation de publier mes versions[159].

Le livre peut ainsi être à priori une invitation pour le spectateur à tenter de retrouver ces images sources comme une sorte de puzzle, la collection de Scheid est publiée par Taschen et facilement trouvable. En outre, le petit format du livre, offre au lecteur une intimité, les regardant dans un cadre privé. Beaucoup d'images des 1000 nus sont en réalité des images érotiques, artistiques et parfois pornographiques par essence (elles sont à l'époque fonctionnelles…). Les formes dans lesquelles Lynch les insère imitent presque des trous de serrure à la manière de la photographie anonyme de la collection de Scheid (**fig. 81**) où c'est littéralement le cas. Comme pour reproduire la pulsion scopique du regardeur des premières photographies pornographiques ; Koetzle explique que les premières photographies érotiques « changent le rapport du spectateur, la pulsion scopique ne s'applique plus à l'imagination du peintre, mais bien au "réel" et mettant dans une position de "voyeur"[160]. » En détournant cette pulsion puisque ce n'est plus une femme nue qui nous regarde, mais une femme à tête de chien, insufflant l'humour noir, l'absurdité kafkaesque dont l'artiste sait faire preuve. Crivella va plus loin, considérant que certaines surfaces « miment la présence d'un œil » ce qui renvoie à une « pulsion scopique » forçant le spectateur à voir ce qu'il ne veut pas voir, c'est-à-dire, sa nature « préhumaine ».

Lynch évoque la version des *Distorted Nudes* tels que présentés dans son livre : « J'en ai fait un livre. Elles mesurent 30 x 30 cm, mais la partie noire… C'est pour qu'elles flottent à l'intérieur.[161] ». Cette mise en page des images complexifie leur lecture, au lieu d'observer des photographies, nous observons des images prises dans un espace médian, un entre-deux, entre un « fond » et un « espace ». Dans le cas du n°9 (**fig. 83**), nous voyons un morceau de corps non-identifiable duquel semble se détacher un bras et une main. La manière dont est circonscrite la composition dans une forme géométrique permet, selon nous, d'exacerber une sensation de mouvement vertical. Le bras semble se lever et se détacher du sorte de « corps » en bas de l'image, ce bras est parfaitement aligné avec un plus petit rectangle qui transforme la forme originale en octogone. Ceci fait que le bras ne se trouve plus à l'extrémité de l'espace, mais qu'il demeure dans l'espace pictural un point qui n'est pas encore atteint.

---

[159] *Distorted Nudes*, *op. cit.*, p. 1 : « The photographs in the book originally came from a book called "1000 nudes" by Uwe Scheid. I scanned the photos from Uwe's book with a cheap low rez scanner and manipulated them as my first learning experience with photoshop. I want to thank Uwe Scheid and his son Alexandre for their kind permission to publish my versions. »

[160] *1000 Nudes. A Historic of Erotic Photography from 1839-1939*, *op. cit.*, p. 38.

[161] David Lynch dans *The Air is on Fire, cat. cit.*, p. 37.

Donnant une amplitude au mouvement, comme si le bras tentait désespérément de s'échapper de son espace pour rejoindre cet « entre-deux ».

Ensuite, le thème même du flottement est cher à Lynch. Pour Julee Cruise, il écrit des paroles qu'elle chante dans *Floating* (**fig. 84**). Dans ce texte, le flottement est entièrement assimilable à une sensation ressentie lorsqu'est ressenti un amour profond. Lorsque David Lynch choisit de décrire ses images comme « flottantes » il ne s'agit pas d'un simple choix esthétique anodin. Il faut rappeler que celui-ci pratique la méditation transcendantale. Une pratique méditative qui permettrait d'aboutir à un état de « transcendance » dans lequel l'individu se trouve face à un « océan de conscience[162] ». Flotter peut être assimilé au fait de quitter son corps, de « planer à travers l'espace » à la suite d'une méditation ou comme effet de l'amour. Les figures des *Distorted Nudes* obtiennent alors, par ce procédé, une dimension cosmique, comme des figures perdues dans un espace médian, cet espace est matériellement du papier noir brillant. Il prend au moins autant de place que les images dans la manière dont elles sont organisées sur la page. De la sorte, l'artiste insuffle une dimension métaphysique à ses figures et les met à distance du spectateur comme pour rappeler leur caractère factice.
Mais l'emploi du livre offre aussi une autre grille de lecture pour ces images :

> Le fait qu'il s'agisse d'un livre de table basse (c'est-à-dire d'un de ces livres faits pour rester ouverts sur une table) n'est pas sans importance. Les 1000 Nudes appartiennent à cette catégorie d'érotiques qui ont "passé le filtre de la culture" : une pornographie popularisée et devenue acceptable dans les salons - un peu de sépia, un peu de patine, quelque chose d'un cabinet de curiosités, des poses charmantes, etc. et en tout cas adapté pour la table du salon.[163]

Dieckmann appréhende le cabinet de curiosité dans sa dimension publique : montrer sa collection aux chanceux qui peuvent y pénétrer. Cependant, un cabinet de curiosité peut aussi relever d'une collection personnelle, destinée à être regardée en toute intimité. Ainsi s'agit-il d'un « Coffee Table Book » qui traîne, au bonheur des visiteurs ou bien d'un « livre de chevet » rangé dans un tiroir, réservé à une contemplation intime ? Il est possible de considérer le

---

[162] L'océan de conscience est en anglais le « unified field » (d'ailleurs il s'agit du titre choisis pour l'exposition à l'académie des beaux arts de Pennsylvanie). Ce terme provient de la méditation transcendantale que Lynch pratique depuis des dizaines d'années et qu'il promeut avec sa fondation. Il s'agit d'un type de méditation dans lequel l'individu est supposé transcender sa conscience pour atteindre le ce « unified field » ou « ocean of consciousness » d'où proviendraient toutes les idées, dans Twin Peaks : The Return, il semble matérialisé comme un océan violet. Il faut cependant noter que la méditation transcendantale est considérée comme une pratique sectaire pour certains. Pour plus d'informations voir la vidéo dans laquelle Lynch explique ce qu'est cette pratique selon lui. url : https://www.youtube.com/watch?v=Em3XplqnoF4 [consulté le 22/05/2024].

[163] Stefanie Dieckmann dans *Dark Splendor, cat. cit.*, p. 205 : « Dass es sich um ein *Coffee Table Book* handelt (also um eines jener Bücher, die gewissermaßen dafür gemacht sind, offen herumzuliegen), ist nicht ganz unwichtig. Die 1000 Nudes gehören zu jener Sorte von Erotika, die den "Filter der Kultur passiert" haben: popularisierte und salonfähig gewordene Pornografie - ein bisschen Sepia, ein bisschen Patina, etwas von einem Kuriositätenkabinett, Possierlichkeit der Posen usw. und in jedem Fall für den Wohnzimmertisch geeignet. »

livre de Lynch, impliquant une intimité du spectateur face aux images, comme relevant d'un « cabinet de curiosité[164] » ; Stefanie Diekmann rappelle que Photoshop est d'abord un logiciel qui vise à corriger une photo pour la rendre attrayante, ici, il s'agirait de modifier pour rendre l'image plus « intéressante » qu'attrayante. Le *Distorted Nude* n°25 (**fig. 89**) offrirait alors au spectateur la représentation d'une femme au corps inversé, affublée d'une prothèse, comme un « freak », permettant de faire perdurer cette tradition qui consiste à voir des humains comme des bêtes de foires. Cette « curiosité » relève d'un voyeurisme tout aussi pervers, mais le spectateur peut se livrer à ce jeu sans ôter à l'un de ses semblables sa dignité, comme un « freak show » factice, contenu dans un livre de chevet.

C) L'exposition in situ

En 2007, les *Distorted Nudes* sont montrées pour la première fois en grand format (150 x 96 cm) à la Fondation Cartier (**fig. 82**). Ici, Lynch utilise des tirages à jet d'encre pour donner à ces images une matérialité qui contraste avec leur origine numérique. Cette matérialité rappelle les techniques picturales traditionnelles et renforce l'aspect esthétique des œuvres. Nous sortons du cadre de l'intime, elles peuvent être vues de loin et surtout sont exposées publiquement. Alors, il s'agit de mettre en exergue une pictorialité, elles peuvent presque être regardées comme des peintures.

Monjour décrit l'œuvre de Corinne Vionnet, « San Francisco », de la série *Photo Opportunities* (**fig. 86**) en ces termes :

> Au terme de ce travail de montage, des images floues et voilées esquissent les contours de la tour Eiffel, du Taj Mahal ou de la tour de Pise – car il s'agit bien de cela : une forme qui semble travaillée au crayon et à l'aquarelle, un travail d'une grande picturalité dont les similitudes avec l'art impressionniste sont frappantes. Là où l'on se plaît souvent à parler d' « immatérialité » du numérique, *Photo Opportunities* fait preuve au contraire d'une matérialité inattendue qui rappelle les effets de matière propres à la peinture. Cette épaisseur est aussi celle d'une mémoire photographique collective des espaces, qui manipule le regard et détermine notre perception du réel.[165]

Chez Lynch, une pictorialité similaire est à l'œuvre, celle-ci est même plus prégnante que chez Vionnet, car celle-ci « combine » les photos dans une multitude de calques transparents. Lynch, lui, remplace le crayon et l'aquarelle par sa souris, qu'il déplace

[164] *ibid.*, p. 204.
[165] « Vers une postphotographie ? », *art. cit.*

visiblement sur la surface picturale. Et la « mémoire photographique collective » qu'il met en scène n'est pas celle des espaces, mais plutôt de la représentation du corps nu, elle n'est même plus nécessairement « photographique », puisque comme nous l'avons vu, Lynch remonte jusqu'aux représentations du corps à l'antique, imitant la matérialité du marbre. De la sorte, Lynch montre ses photomontages comme des « morceaux de photos[166] » qui invitent à la contemplation esthétique et au questionnement du spectateur sur celle-ci.

Dans l'exposition *Someone in my house* (**fig. 87**) les *Distorted Nudes* sont simplement accrochées sur un mur gris comme le seraient des peintures, dans *David Lynch Between Two Worlds* (**fig. 88**) même constat, mais avec un mur blanc et nous n'avons pas trouvé de trace pour *Dark Splendor*. Il en découle que la série est parfois présentée dans l'espace d'une manière « classique », que nous avons commentée précédemment. La scénographie la plus travaillée se trouve dans la manière dont les *Distorted Nudes* ont été mis en scène dans *The Air is on Fire* (**fig. 82**), ici l'artiste place deux des images devant des rideaux, les deux seules images contenant des couleurs vives (**fig. 21** et **fig. 32**) sont placées devant des rideaux dont la couleur est la même que celle présente dans les images. Lynch parle des rideaux dans la loge noire de *Twin Peaks* : « Tout d'abord, il y a des rideaux, et j'adore les rideaux. Tu te moques de moi ? Je les adore parce qu'ils sont beaux en eux-mêmes, mais aussi parce qu'ils cachent quelque chose. Il y a quelque chose derrière le rideau et tu ne sais pas si c'est bon ou mauvais.[167] ». Ainsi, les *Distorted Nudes* peuvent être vues dans ce contexte comme de véritables installations en trois dimensions. Les rideaux sont « beaux en eux-mêmes » et sont accordés avec les couleurs des images, l'artiste cherchant une véritable mise en scène esthétique. Mais aussi, il y a la création du mystère, les images émergent de rideaux que le spectateur ne peut pas ouvrir, se demandant à la fois ce que contient l'image qu'il regarde, mais aussi ce qui se cache derrière. L'artiste remplace le fond noir brillant de son livre par des rideaux sur lesquels flottent aussi les figures ; mettant en exergue aussi bien leur qualité esthétique que le mystère qu'elles renferment. Ainsi, David Lynch place ses corps déformés devant des rideaux pour jouer avec les attentes et les perceptions du spectateur. Il joue sur le propre corps du spectateur, qui appréhende l'espace comme une installation, et exacerbe ses propres corps déformés en les imprimants sur des grands formats, avec un rappel de couleur

[166] Gombrich dans son analyse de son analyse de la Madone de ca Pesaro de Titien parlait, au-delà de son interprétation contextuelle, d'un « morceau de peinture » dont il vante la beauté (Ernst Gombrich, "Lumière et Couleurs" dans *Histoire de l'art (*1ère éd. 1950), Paris, Phaidon, p. 250.

[167] David Lynch dans *Room to Dream, op. cit*., p. 325 : « First of all, it has curtains, and I love curtains. Are you kidding me? I love them because they're beautiful in and of themselves, but also because they hide something. There's something behind the curtain and you don't know if it's good or bad. »

du rideau qui marque leur appartenance à l'installation tout en permettant une mise en avant de ceux-ci.

D) La photogravure

Plus récemment, depuis 2021, les *Distorted Nudes* sont éditées et vendues par *Tandem Press* sous forme de photogravures, avec un tirage en trente exemplaires signés par l'artiste (**fig. 89**). Le format employé est de 47 x 44,5 cm, ici les images « flottent » sur un fond noir, lui-même inscrit sur un papier sommerset texturé blanc. La page de vente précise qu'il s'agit d'une photogravure usant de plaque de cuivre. Et les images qui étaient dans les autres régimes évoqués en camaïeux de bruns sont transformées en noir et blanc. Cette série est exposée physiquement à la galerie Tandem Press et également vendue en ligne : le spectateur peut ainsi venir les voir comme des œuvres dans un espace ouvert ou bien s'il en a les moyens de les acquérir pour son propre espace.

> À cause du piratage, les images numériques deviennent de moins en moins chères, et elles sont faciles à voler et à partager. Une lithographie est quelque chose que vous pouvez posséder, cependant, et quand vous l'avez, vous voyez la beauté du papier et vous sentez l'encre. C'est tellement différent d'une image numérique[168].

Lynch parle ici de lithographies, mais il pourrait tout aussi bien parler du passage du numérique au papier dans le cas des *Distorted Nudes*. En utilisant des techniques de tirage qui évoquent la gravure, Lynch ajoute une dimension tactile à ses œuvres, malgré leur nature numérique. Cette juxtaposition de l'ancien et du nouveau crée une tension entre la perception et la réalité, entre l'illusion et la matérialité. L'artiste joue sur la perception d'un tel type d'image en donnant l'impression au spectateur qu'il regarde une véritable photographie et non un montage, comme s'il était parvenu à photographier des monstruosités capturées par le daguerréotype. Comme pour faire croire au spectateur qu'il s'agit d'une véritable émanation « du vent et du bois et des arbres, du monde du palpable.[169] »

II. Le corps dans l'espace et le temps

---

[168] David Lynch dans *Room to Dream, op. cit.,* p. 462 : « Because of piracy, digital images become cheaper and cheaper, and they're easy to steal and share. A lithograph is something you can have, though, and when you have it you see the beauty of the paper and you smell the ink. It's so different from a digital image. »

[169] *After photography*, *op. cit.* dans « Vers une postphotographie ? », *art. cit.*

Lynch utilise des outils numériques pour créer des effets de distorsion, ajoutant des couches de signification et des dimensions supplémentaires aux images. Ces transformations numériques rappellent les expérimentations photographiques du début du XXe siècle, mais avec une précision et une diversité de techniques impossibles à atteindre à l'époque. Les Distorted Nudes exploitent pleinement les possibilités offertes par la technologie numérique, créant des images qui défient les limites de la représentation traditionnelle.

Lynch appréhende les images qu'il crée comme ceci : « Ça me rappelle des souvenirs d'enfance, certains me sont très proches comme si ça s'était passé il y a une minute. D'autres ont 1000 ans ou plus. La vie est un jeu comme la photographie.[170] »

A) Une transformation de l'espace académique

Certaines images de la série résultent de la reprise d'un espace existant dans la photographie scannée que l'artiste emploie. C'est le cas du *Distorted Nude* n°25 (**fig. 85**) qui reprend tel quel l'espace de la photographie d'Auguste Belloc (**fig. 90**) ; cette photographie est classée par Koetzle dans les nus « académiques ». Robert Henri, ancien professeur à l'académie d'art de Pennsylvanie, avait publié un recueil de lettres et d'écrits sur l'art, sur le fait d'être artiste et sur le processus créatif, le livre est paru en 1924 ; Lynch explique que ce livre fut pour lui une « bible » lors de ses années de formation. Henri donne pour conseil : « Avant que le modèle ne prenne sa place, le mur est une identité en soi et est en avant. / Lorsque le modèle prend sa place, l'arrière-plan recule et n'existe que comme un compliment à la figure.[171] ». Eu égard à la date de publication du livre, il est intéressant de noter que la conception d'une composition « académique » demeurait en vigueur pour certaines en termes de peinture, c'est selon cette conception que Henri prodigue ses conseils. Et dans l'image que nous analysons, Lynch semble faire un usage particulier de ce concept. La composition originelle est faite d'une femme nue, de dos, dans une position imitant le contrapposto antique, elle est entourée d'un fauteuil sur lequel elle s'appuie, elle tient un drapé et se trouve au-dessus d'elle un rideau : la reproduction de cette photo par un peintre en ferait une composition académique parfaite. Lynch reprend la majorité des éléments de la composition, mais il gomme une partie du drapé (en même temps que le bras) sur la droite. Par le montage, Lynch parvient, en changeant seulement quelques éléments à faire passer la figure d'une

[170] David Lynch dans *Libération*, 31 janvier 2014, p. 18.
[171] Robert Henri, *The Art Spirit* (1ère ed. 1924), Innovative Books, Denver, 2020, p. 20 : « Before the model takes his place, the wall is an identity in itself and is forward. / When the model takes his place, the background recedes and exists only as a compliment to the figure »

position de dos à une position de face, il ajoute une poitrine, tronque et allonge ses bras, et remplace la jambe gauche par une sorte de prothèse qui n'indique plus le sens de la jambe. Il remplace le couvre-chef qui laissait voir le profil de la femme par une sorte de bandage recouvrant entièrement la tête. De cette manière, « l'arrière-plan recule » d'autant plus puisque la figure se trouve désormais le dos tourné à celui-ci. Mais il n'est plus qu'un simple « compliment à la figure » dès lors que Lynch semble faire fusionner le bras droit de la figure avec le fauteuil, comme si la figure était un prolongement de l'arrière-plan et vice-versa. Au final, Lynch brouille la frontière entre l'espace et la figure, tout en inversant le sens de cette figure dans la composition, il parvient à combiner ce qu'Henri découpe entre l'avant que le modèle prenne place et l'après, l'espace reste une « entité en soi » mais sert de décor pour une figure si « monstrueuse » que le contraste entre espace et figure annule le prolongement entre composition académique et corps nu d'un modèle répondant à ces attentes académiques datées.

B) Un détournement d'un corps historique emblématique : Kiki de Montparnasse

Rappelons d'abord que du fait de la production d'images numériques reproduites en plusieurs versions avec chacune leurs spécificités propres, l'artiste crée un flou dans la temporalité même des images sans jugement préalable sur leur contenu, simplement du fait de la complexité de leur datation de par leur réemploi dans des formes renouvelées sur une vingtaine d'années, de leur conception (1999) au livre (2004), puis l'œuvre *in situ* (2007) et enfin de la transformation en photogravures (2021).

Mais aussi, par le jeu de combinaisons et de transformations de photographies prises sur un siècle entier (1839-1939), si leur point commun est la représentation du nu, elles restent un corpus hétérogène.

Mckenna demande « Vous les trouvez dérangeantes ces photos ? », Lynch réponds :

« Non. C'est quelque chose de... C'est comme des formes. Comme plusieurs d'entre elles sont anciennes, il se passe quelque chose, et les déformations, elles se produisent en un autre temps, en un autre espace, vous voyez ? C'est un tout autre monde.[172] »

L'artiste envisage les photographies utilisées comme des « formes » ; pourtant, pour pouvoir les qualifier « d'anciennes, »il faut bien que celui-ci reconnaisse l'hétérogénéité du corpus, puisque si certaines sont anciennes, indubitablement, d'autres le sont moins, elles ne

[172] David Lynch dans *The Air is On Fire, cat. cit.*, p. 37.

sont alors pas seulement des « formes » mais des représentation du corps d'un individu à une époque donnée. Puis Mckenna évoque le fait que le *Distorted Nude* n°14 (**fig. 42**) soit une déformation d'une photographie de Kiki de Montparnasse, et à ce propos elle lui dit : « Comment est-elle déformée ? Elle a l'air normale », ce à quoi Lynch réponds : « Il faudrait que vous puissiez la comparer à l'original[173] ». Le fait d'utiliser une figure si emblématique, puis de la déformer est un acte fort. Pourtant, lorsque Mckenna remarque la présence de Kiki, Lynch répond simplement : « Je ne sais pas. », affirmation que nous remettons en question tant l'artiste est évasif lorsqu'il s'agit d'expliquer ses films, peut-être que d'avouer ce réemploie d'une figure mythique mettrait en péril le mystère qui fait l'essence de son art. Notons cependant, que la photographie de Kiki utilisée ne semble pas se trouver dans la collection Scheid, on y trouve seulement une photographie de Heinz von Perckhammer (**fig. 91**) que Lynch déforme, mais dans laquelle le visage de Kiki est invisible. Alors, l'artiste recrée une image de Kiki, il s'agit d'un des seul *Distorted Nude* au visage clairement identifiable, mais Lynch en fait une créature fantomatique, le visage inversé qui sort de l'obscurité, un ventre et des jambes déconnectés avec d'autres formes corporelles, difficilement identifiables qui font office de bras. La muse surréaliste est réinterprétée par Lynch pour en faire la sienne, une muse chimérique et hors du temps, en correspondance avec son propre univers. Ce détournement questionne la notion d'identité et la perception historique du corps, brouillant les frontières entre le connu et l'inconnu, entre la mémoire collective et la réinvention personnelle.

C) Les accessoires et les décors

Ensuite, selon Mckenna, ce qui fait que ces photos semblent appartenir à un autre temps est l'hétérogénéité des accessoires et des décors. Elle écrivait sur *Blue Velvet* :

> Le style d'un film de Lynch est largement façonné par la relation unique de celui-ci avec le temps et le fait qu'il n'éprouve aucune fidélité à l'exactitude historique en ce qui concerne les styles de période [...] *Blue Velvet* se déroule dans une période indéterminée où le temps s'est replié sur lui-même. Au Slow Club, Dorothy Vallens se produit, elle chante dans un microphone vintage des années 1920, et son logement dans les Deep River Apartments évoque un décor des années 1930 du film *The Thin Man*. Elle a cependant une télévision avec une antenne à oreilles de lapin des années 1950. Arlene's, le *diner* de Lumberton où Jeffrey et

[173] *ibid.*, p. 37.

> Sandy conspirent, évoque les années 1950, mais l'oreille percée de Jeffrey et les vêtements de Sandy sont nettement des années 1980.[174]

Dans le *Distorted Nude* n°4 (**fig. 62**), la baignoire évoque les bassines utilisées avant l'eau courante, avec plusieurs rideaux dont les motifs évoquent des époques différentes. Le *Distorted Nude* n°5 (**fig. 32**) imite une statue grecque qui porte pourtant des ballerines. On trouve dans les *Distorted Nudes* n°16 **(fig. 28**) et n°17 (**fig. 77**) des décors rappelant les usines de la révolution industrielle. Et Mckenna ajoute « Je vois que vous avez été en mesure d'y injecter vos formes et vos lettres, et toutes sortes de choses[175] ». Ainsi Lynch, pour finir d'inscrire ses photographies dans une intemporalité, ajoute des éléments abstraits, comme des lettres (voir n°1) ou encore des matières indéfinies comme la forme jaune dans le *Distorded Nude* n°5 (**fig. 32**).. Inscrivant sa série, comme *Blue Velvet* dans « une période indéterminée où le temps s'est replié sur lui-même ».

III. Un rapport au corps ambigu

Lynch transforme des corps réalistes en figures quasi-monstrueuses ou fantastiques par des manipulations numériques. Les corps sont allongés, rétrécis, fusionnés avec des éléments étrangers ou fragmentés de manière à créer des formes hybrides. Cette technique de transformation du corps soulève des questions sur la beauté, l'identité et la perception.

A) Entre pornographie, érotisme et abstraction

Dieckmann explique la provenance des images qu'utilise Lynch :

> Lynch les trouve ailleurs, dans l'un de ces Coffee Table Books tels qu'ils sont souvent édités depuis les années quatre-vingt-dix : des livres illustrés avec de la photographie érotique d'époques passées, qui sont parfois les années cinquante et soixante et parfois le 19e siècle. Siècle. Le volume 1000 Nudes, dont Lynch prend ses modèles, rassemble des photos de 1850 à 1930 (de 1850 à 1890 surtout), qui ont été divisées par l'éditeur dans des chapitres tels que

[174] *Room to Dream*, *op. cit.*, p. 215 : « The look of a Lynch film is largely shaped by Lynch's unique relationship with time and the fact that he feels no fidelity to historical accuracy in regard to period styles [...] Blue Velvet is set in some indeterminate period where time has collapsed in on itself. At the Slow Club, Dorothy Vallens performs, she sing at a vintage microphone from the 1920s, and her place in the Deep River Apartments smacks of a 1930s set from The Thin Man. She has a television with a 1950s rabbit-ear antenna, though. Arlene's, the Lumberton diner where Jeffrey and Sandy conspire evokes the 1950s, but Jeffery's pierced ear and Sandy's clothing are distinctly 1980s. »

[175] *The Air is On Fire, cat. cit.*, p. 37.

"Die Frühzeit der Aktdarstellung" ou "Die obscène Fotografie" ou "Nackt in der Natur", mais sur quoi Lynch ne s'oriente pas davantage dans son choix de motif.[176] »

Ceci permet à l'artiste de puiser dans une grande variété de photographies, à la fois dans le registre de « l'Arcadie[177] » mais aussi de la pure pornographie. L'utilisation de ce type d'images n'est pas nouvelle dans l'univers artistique qu'il déploie. Nous pourrions d'abord les aborder selon le registre du dégoût, comme exacerbation de la sexualité dans son aspect le plus cru et violent. Dans un monde où la pornographie est de plus en plus banale, désormais sous forme de vidéos elles-mêmes de plus en plus « hardcore », comment traduire cette sexualité violente en image ?

Dans *Lost Highway*, dans le salon d'un réalisateur de films pornographiques, est diffusée sur un vidéo projecteur l'un des films qu'il a réalisé (**fig. 92**), sans avoir à replacer cette scène dans un contexte scénaristique, le thème de la pornographie peut ici être analysé en lui-même. Guy Astic décrit la scène en ces termes : « Les images pornographiques vidéos pervertissent l'érotisme des corps en quelque chose de sinistre et étalent la discontinuité sur les modes de la dispersion et du mécanique pornographique[178] » et dans Lost Highway, du fait de cette pornographie : « tout n'est que morceaux de corps, membres et accouplement épars[179] ». Selon nous, pour produire une sensation similaire, Lynch recourt à une forme d'abstraction : le *Distorted Nude* n°26 (**fig. 14**) nous présente deux figures dans un décor cohérent, dans une forme de lévitation. Ce qui retient notre attention ici est la forme phallique qui pénètre littéralement le flanc de la figure de gauche. Et cette forme semble être dans la continuité du bras de la figure, en ce sens, la figure de droite pénètre violemment celle de gauche, même, plus qu'une pénétration, il s'agit de la transpercer. Alors, plutôt que de présenter une pénétration littérale, Lynch nous propose une pénétration abstraite. Cette mise en scène permet d'égaler la violence de l'image pornographique mouvante de *Lost Highway* dans une image plastique statique. La pénétration est assimilable à une transposition par un bras qui devient à la fois phallus et objet tranchant capable de traverser la peau au point d'en ressortir par un point de sortie. Dans *Inland Empire*, dans une scène isolée, encore une fois, de tout contexte scénaristique, une femme « explique qu'une de ses amies a un trou dans le

[176] *Dark Splendor, cat. cit.*, p. 205 : « Lynch findet sie andernorts, in einem jener Coffee Table Books, wie sie seit den Neunzigerjahren häufig aufgelegt werden: Bildbände mit erotischer Fotografie aus vergangenen Epochen, die manchmal die Fünfziger- und Sechzigerjahre sind und manchmal das 19. Jahrhundert. Der Band 1000 Nudes, aus dem Lynch seine Vorlagen nimmt, versammelt Fotos von 1850 bis 1930 (von 1850 bis 1890 vor allem), die von dem Herausgeber in Kapitel wie "Die Frühzeit der Aktdarstellung" oder "Die obszöne Fotografie" oder "Nackt in der Natur" eingeteilt worden sind, woran sich Lynch bei seiner Motivwahl aber nicht weiter orientiert. »

[177] *1000 Nudes, A History of Erotic Photography from 1839-1939, op. cit.,* p. 408.

[178] *Lost Highway de David Lynch. Le Purgatoire des Sens*, *op. cit.,* p. 236.

[179] *ibid.,* p. 162.

ventre reliant son vagin et son intestin[180] » ; la pornographie n'est plus littérale, mais interaction violente entre « morceaux de corps, membres et accouplement épars ».

Mais Koetzle, pour introduire les différentes photographies qui composent la collection d'Uwei Sheid, émet cette distinction selon l'effet qu'elles sont susceptibles de produire sur le spectateur : « Le nu artistique ne fait aucune promesse, la photo érotique en suggère certaines, et la photo pornographique les comble toutes, exerçant sur beaucoup de spectateurs un effet plus dérangeant qu'excitant.[181] ». Le nu lynchéen résultant de la combinaison de ces photographies est inclassable, il n'est ni artistique, ni érotique, ni pornographique, dans le sens où il ne se préoccupe pas du « type » de photographies qu'il déforme, pour lui, ce sont simplement des nus. Il s'agit d'une approche combinatoire, qui permet cependant de voir les images selon la classification que propose Koetzle.

Le Distorted Nude n°18 (**fig. 15**) parvient à faire passer une iconographie en partie purement pornographique à une œuvre entre scientifique et artistique. Valéri Kobi, historienne de l'art spécialisée dans le XVIIIe siècle, porte son étude sur le croisement entre scientifique et artistique. Elle analyse *Le Développement d'un Oeuf de Poulet* de Pinson comme l'une de ces œuvres faisant croiser artistique et scientifique.

En mettant en scène les spécimens et en les présentant dans leur ensemble, les tableaux renforçaient leur effet. Les arrangements étaient ainsi mieux à même de frapper l'imagination du spectateur et de l'aider à se souvenir et à assimiler avec succès les leçons scientifiques[182].

Le tableau de Pinson présente dans une boîte en verre, sur un fond uni bleu, les différents stades de développement d'un œuf jusqu'à son éclosion ; la lecture se fait de gauche à droite, le poussin en lui-même occupe l'exact centre du tableau.

Ainsi, le Distorted Nudes n°15 se présente sur un fond, ici non pas bleu mais noir. Le mouvement progressif ne va pas ici de la gauche vers la droite, mais de bas en haut. Et, selon nous, il pourrait s'agir du développement abstrait d'un être humain. En bas à gauche, se trouve une forme phallique qui s'apparente fortement à un pénis sans être le collage direct d'un pénis. Au centre, Lynch réutilise une photographie purement pornographique, représentant un acte sexuel (**fig. 93**), il conserve seulement l'essence de l'acte sexuel, la pénétration, transformant, d'une certaine manière, l'acte sexuel du point de vue d'un voyeur à

---

[180] Alban Pichon, « Symphonies Industrielles », *Ligeia*, n°165-168, 2018, p. 127.
[181] *1000 Nudes. A History od Erotic Photography from 1839-1939, op. cit.*, p. 44.
[182] Valérie Kobi, « Staging Life: Natural History Tableaux in Eighteenth-Century Europe », Journal18, n°3, printemps 2017, (en ligne), url : https://www.journal18.org/issue3/staging-life-natural-history-tableaux-in-eighteenth-century-europe/#_edn10

un point de vue relevant de l'observation scientifique. Et, en haut, se trouve une forme plus difficilement rattachable à un référent, ce qui nous offre des possibilités d'interprétations. Il pourrait s'agir d'un embryon, Lynch montrerait alors, dans un mouvement ascendant, la manière dont un pénis crée la vie. Mais la forme la plus haute pourrait aussi être vue comme une représentation abstraite de la vie, comme une prolifération organique ou bien comme la matière grise d'un cerveau : l'essence de la vie, une des conditions de l'existence humaine.

B) La question du morbide

Lynch décrit son expérience, ayant observé des cadavres dans une morgue :

> Ils avaient tous été victimes d'un accident ou avaient subi une forme de violence, et ils avaient des blessures et des coupures - des coupures qui ne saignaient pas, mais qui étaient des plaies ouvertes. J'ai passé beaucoup de temps là-bas, et je pensais à chacun d'entre eux et à ce qu'ils avaient dû vivre. Je n'étais pas perturbé. J'étais juste intéressé.[183]

Pour Lynch, l'observation de corps morts ne doit pas être distinguée de la nature morte en général ; s'il n'est pas immoral de regarder une pomme en décomposition et de la dépeindre, pourquoi faut-il avoir une approche différente lorsqu'il s'agit d'étudier un cadavre ?

Ensuite, Robert Henri, qui a écrit la « bible » de David Lynch, remarquait : « Le sujet peut être tel qu'il est, beau ou laid. La beauté d'une œuvre d'art réside dans l'œuvre elle-même. »[184] ; et Lynch lui-même explique :

> Comme je dis souvent, c'est à partir du moment où vous nommez les choses que les problèmes commencent. Imaginez que vous regardez quelque chose en très gros plan et que vous dites : "Oh, c'est magnifique ! Qu'est-ce que c'est ?" Et que l'on vous réponde : "C'est le corps en décomposition d'une femme de 97 ans." Vous allez certainement y réfléchir à deux fois, non ? Avant que quelqu'un ne l'ait nommé, vous pensiez peut-être que c'était très beau[185].

Le corps pourrait alors être vu, comme Deleuze le remarque à propos de l'œuvre de Bacon, comme un « matériau de la Figure[186] ». Et Sandy Blin considère que les *Déformations* de Kertész font devenir le corps « matériau malléable[187] ». Ainsi, Lynch s'adonne-t-il seulement à un jeu formel ? Celui-ci explique que lorsqu'il observe préalablement les photographies

---

[183] *Room to Dream, op. cit.,* p. 81 : « They'd all been in some kind of accident or experienced some violence, and they had injuries and cuts — not bleeding cuts, but they were open wounds. I spent a long time in there, and I thought about each one of them and what they must've experienced. I wasn't disturbed. I was just interested. »
[184] *The Art Spirit*, op. cit., p. 132 : « The subject can be as it may, beautiful or ugly. The beauty of a work of art is in the work itself. »
[185] David Lynch dans *The Air is on Fire, cat.cit.*, p. 35.
[186] *Bacon. Logique de la Sensation, op. cit.*, p. 27.
[187] *La Dynamique du Mou, op. cit.*, p. 146.

qu'il va déformer, il y cherche un « point de déformation[188] ». Le *Distorted Nude* n°13 (**fig. 24**) représente une poitrine féminine dont le visage est déformé, ses bras et ses jambes tronquées. Ce qui nous frappe est la douceur que l'on peut prêter à la composition, nous n'y trouvons aucune forme angulaire qui pourrait donner un sentiment de violence, mais des courbes, agencées de manière à faire apparaître une forme abstraite, une petite bille semble posé au-dessus de son cou comme une parure. L'artiste aurait alors pu isoler une forme qui lui a plu, la déformer d'une manière qu'il trouverait esthétique, sans se soucier du fait qu'il s'agisse d'un corps, cherchant simplement à plaire à l'œil d'un spectateur faisant abstraction du fait qu'il puisse aussi le voir comme un corps mutilé.

Nous pourrions aussi considérer que de voir des corps mutilés d'un point de vue seulement esthétique puisse recouvrir une dimension malsaine, à l'aune de la fascination de l'artiste pour le Dahlia Noir (**fig. 94**). Il s'agit d'un meurtre commis dans les années 1950, dont l'identité du meurtrier est incertaine, cependant ce qui est certain, c'est qu'il s'agissait d'un homme proche des surréalistes, et que de manière très troublante, la scène de crime aura été une source d'inspiration pour nombre d'artistes, l'exemple le plus parlant étant l'installation *Étant donnés* (**fig. 95**) de Marcel Duchamp. De plus, il faut noter que Lynch partage cette fascination pour ce meurtre abominable. D'abord, il reproduit l'installation de Duchamp dans une lithographie (**fig. 96**) et ensuite, il raconte son entrevue avec un détective qui lui montre des photographies de la scène de crime :

> C'est une photo du Dahlia Noir allongée dans l'herbe, et elle est en parfait état. La mise au point et les détails étaient parfaits. Il dit, "Que vois-tu ?" Je regarde cette chose, juste émerveillé, et j'étudie chaque détail, je réfléchis et je réfléchis. Il m'a laissé regarder pendant longtemps, et je savais qu'il y avait quelque chose qu'il voulait que je voie, mais après un moment, j'ai finalement dû lui dire, "Je ne le voit pas," et il a souri et a retiré la photo. Il aurait été fier de moi si j'avais vu ce qu'il essayait de me montrer, et cela aurait valu beaucoup, et j'ai échoué. Alors je continuais à penser à cette chose comme une enclume enflammée dans ma tête, puis soudain, j'ai su ce que c'était. Cette photo a été prise la nuit avec un flash, et cela ouvre tout un champ de possibilités concernant cette affaire[189].

---

[188] *The Air is on Fire, cat. cit.*, p. 37.

[189] *Room to Dream, op. cit.,* p. 354 :« It's a picture of the Black Dahlia lying in the grass, and it's in mint condition. The focus and the detail were perfect. He says, "What do you see?" I'm looking at this thing, just marveling, and I study every single detail and I'm thinking and thinking. He let me look at it for a long time, and I knew there was something he wanted me to see, but after a while I finally had to say to him, "I don't see it," and he smiled and took the photo away. He would've been proud of me if I'd seen what he was trying to show me, and that would've been worth a lot, and I fuckin' failed. So I kept thinking of this thing like a burning anvil in my head, then suddenly I knew what it was. That picture was taken at night with a flash, and that opens up a whole realm of possibilities regarding that case. »

Lynch partage ainsi cette fascination, au point de reproduire presque telle qu'elle la scène de crime dans *Twin Peaks : The Return*. Mark Nelson et Sarah Hudson Bayliss ont proposé une mise en parallèle entre œuvre surréaliste et dahlia noir et ils proposent : « Enfin, nous soulevons la question de savoir si le meurtre était une version réelle d'un jeu de salon surréaliste devenu mortel. Ce jeu s'appelait Cadavre Exquis[190] ». Les images de la victime (Elizabeth Short) sur la table de dissection (**fig. 94**) montrent toutes les mutilations subies : la femme a été sectionnée au niveau du torse, un de ses seins lui a été enlevé laissant un trou, sa bouche a été écartelée pour en faire un « sourire » ignoble, son sexe a été retiré pour aussi laisser un trou, un lambeau de peau a aussi été enlevé à sa jambe gauche. D'abord, le *Distorted Nude* n°15 (**fig. 97**) montre une figure féminine, la composition est tronquée au niveau de son torse et met en emphase son visage. Et ce visage « troué » comme si un lambeau de chair lui avait été ôté au niveau de la bouche, à la manière du Dahlia Noir, seulement en exacerbant ce détail pour donner l'impression que ce n'est pas un sourire qui lui est sculpté dans sa chair, mais plutôt un trou qui lui est ajouté. Mise en parallèle avec les images de la scène de crime, la déformation est presque « réaliste », lui donnant un caractère troublant, dérangeant, malaisant. Le *Distorted Nude* n°23 (**fig. 30**) est encore plus perturbant puisque la sorte de plaie au-dessus du nombril de la figure est extrêmement similaire aux plaies infligées à la victime, aussi bien sur son sexe que sa jambe gauche, comme s'il s'agissait d'une citation plastique littérale.

Alors, il est certain que les *Distorted Nudes* il semble difficile ici de ne pas mettre de mot sur la texture comme prétend le faire Lynch, en tant que spectateur, la mise en relation des deux images revêt un caractère si morbide qu'il semble difficile, une fois cette lecture proposée de voir certaines des images comme pures formes.

Mais Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui rappellent que la morbidité chez Lynch peut prendre deux sens : la fascination pour le corps mort ayant aussi une dimension sensuelle et dans une dimension objective et médicale, « un processus dont les symptômes, les épisodes, l'évolution attestent de l'activité et de la virulence[191] ».

Au-delà de l'aspect terrible, terrifiant des corps, des membres qui se décomposent et des visages scarifiés, les deux artistes [David Lynch et Francis Bacon] nous exposent la réalité humaine sous nos yeux. Les deux œuvres nous plongent dans l'humanité la plus sincère et la plus réelle sans jamais se fourvoyer. Plus que de violence, il s'agit de tragique.[192]

---

[190] Mark Nelson, Sarah Hudson Bayliss, E*xquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, Boston, Bulfinch, 2006, p. 11 : « Finally, we raise the question of whether the murder was a real-life version of a surrealist parlor game turned deadly. That game was called Exquisite Corpse. »

[191] Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui dans *Man Walking From Dream, cat. cit.,* p 117.

[192] « Francis Bacon – David Lynch : Une plasticité du sensible », *art. cit.*

Et nous sommes tous des organismes, dont la morbidité a un caractère médical, le simple fait que chacun est voué à quitter ce monde. Lynch est fasciné par tout organisme, et par tous les états par lesquels il passe. Cette fascination viendrait selon Robert Cozzolino du fait que son père travaillât comme chercheur au département de l'agriculture[193]. Pour Lynch, la mort n'est pas une fin en soi et il faut l'accepter. Le fait de regarder un corps mort n'est pas forcément pervers.

> Mais, pour Lynch, la décomposition se situe dans une dimension de réflexion inhérente à la sphère de la germination chaotique, de la profusion et de la prolifération para-biologiques d'une vie éphémère et vibrante, rayonnant son vaste réseau de palpitations végétales à partir d'un noyau génétique qui n'appartient à aucun classement connu. Pour cette raison, chez lui, le processus de décomposition du corps, la corruption graduelle de son tissu organique, correspond à la mise en œuvre d'une dislocation radicale et toujours traumatique des valeurs plastiques et graphiques qui finissent par donner lieu à une sorte de monstrueuse dégénérescence de tout trait, de tout caractère spécifiquement humain. À cet égard, le corps devient le réceptacle bouillonnant d'une sorte *d'informitas* transcendantale pour laquelle toute conception usuelle d'organisation organique n'a plus de validité[194].

Il ressort de la vision de Crivella une profonde violence faite au corps ; une déformation qui en vient à le déshumaniser, par un traitement plastique qui réduit le corps à une « *informitas* ». Cependant, quelle est la visée de ce traumatisme, comment réagit celui qui fait face à la réduction de son corps à une « palpitation végétale » ? Nous l'avons vu, lorsque Lynch expose une ombre, c'est souvent pour révéler la lumière qu'elle cache. La mort, la décomposition, sont des processus naturels. « Dans cette perspective, Lynch n'apparaît plus seulement comme un artiste singulier ; c'est un véritable médecin de la civilisation.[195] »

Les Distorted Nudes peuvent être vues comme une méditation sur la condition humaine, où la déformation corporelle est à la fois une métaphore de la fragilité de la vie et une célébration de sa persistance malgré les épreuves.

---

[193] Pierre Cozzolino dans *David Lynch. The Unified Field*, cat. expo., sous la dir. de Robert Cozzolino (Pennsylvanie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 13 Septembre 2014-11 Janvier 2015), Pennsylvanie, Univ of California Press, 2014, p. 15.
[194] « Vers le simulacre transcendantal. Hétéromorphies du corps dans Distorted nudes », *art.cit.,* p. 225.
[195] Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui dans *Man Walking From Dream*, *cat. cit.*, p. 125.

Conclusion

Pour conclure, Lynch explore des thèmes récurrents dans son œuvre, tels que le subconscient, la dualité, et les réalités cachées. Les *Distorted Nudes* sont une extension de ces thèmes, traduisant visuellement les aspects cachés et parfois troublants de notre humanité. En déformant les corps humains, il évoque des sentiments de malaise et de curiosité, obligeant le spectateur à confronter des visions de l'humanité qui sont à la fois familières et profondément altérées. L'œuvre plastique de l'artiste offre un dialogue absolument essentiel avec son œuvre filmique. Or, cette œuvre filmique est indéniablement révolutionnaire qu'elle nous repousse ou nous attire. L'œuvre plastique de l'artiste est peut-être moins « révolutionnaire », elle laisse et laissera cependant indéniablement sa trace dans l'Histoire de L'art, de par le caractère essentiel de ce dialogue. Il est certain que l'œuvre plastique de David Lynch ajoute une lumière nécessaire à l'appréhension d'une œuvre complexe et si mystérieuse que tout élément que l'artiste nous offre pour mieux la concevoir est un joyau à chérir pour celui qui veut la comprendre.

S'il y a bien une série « révolutionnaire » dans le corpus plastique de l'artiste, il s'agit des *Distorted Nudes*. Elle montre l'adaptabilité de l'artiste à tout médium, qui prend en main un logiciel qui n'a que sept ans, encore balbutiant, pour en faire une œuvre polygonale, qui offre la possibilité d'une pléthore d'analyses, dont nous n'avons fait qu'effleurer la surface.

Dans une première partie, nous avons vu que l'œuvre de Lynch crée une atmosphère particulière où ses personnages, tant cinématographiques que plastiques, évoluent.

L'un des thèmes centraux chez Lynch est celui de l'entre-deux, un espace intermédiaire entre le rêve et la réalité, un lieu de passage d'un monde à un autre. Cette notion reflète un équilibre subtil que Lynch maintient dans son œuvre, où la frontière entre ces deux états est souvent floue. Cet entre-deux est également un espace où l'ignominie du monde peut révéler une certaine beauté, se traduisant plastiquement par des jeux d'ombre et de lumière. Dans "Distorted Nudes", cela se manifeste par des images qui oscillent entre le reconnaissable et l'inconnu, créant une tension visuelle et émotionnelle.

Lynch utilise l'ombre et la lumière pour explorer les aspects les plus sombres et les plus lumineux de l'expérience humaine. Cette dualité est omniprésente dans ses œuvres, où les ombres ne sont pas simplement des absences de lumière, mais des entités qui cachent des

vérités profondes. Cette approche permet à Lynch de révéler la beauté cachée dans l'horreur et vice-versa.

L'artiste voit le monde comme fondamentalement absurde, une vision qui lui permet d'explorer des thèmes sombres avec une certaine légèreté et dérision. Cette perception de l'absurde autorise Lynch à tourner en dérision les aspects les plus macabres de l'existence, tout en les examinant de manière sérieuse et réfléchie.

Il cherche, dans l'ensemble de son œuvre à créer le mystère, il considère son spectateur comme un détective à qui il incombe de le résoudre. Le procédé principal pour la création de celui-ci est la fragmentation, il s'agit dans le cinéma, de privilégier une approche qui n'est pas narrative, invitant le spectateur à appréhender un « chaosmos d'images[196] » pour bâtir un monde. Dans l'œuvre plastique, nous trouvons aussi une fragmentation, dans les modalités que permettent des images fixes, par la lettre et une relative figuration, le même processus est à l'œuvre chez l'artiste.

Enfin, le thème de la monstruosité fait partie intégrante de l'artiste. D'une part, en explorant la monstruosité proprement humaine, en termes de déformation du corps ; en combinant le végétal, l'animal, l'humain et la mécanique, celui-ci crée des figures qui lui sont propres, entre humanité et monstruosité et nous nous sommes posé la question de la signification de cette monstruosité, qui permet en partie de résumer en image le mal absolu, mais aussi parfois de mettre en exergue la beauté intérieure, enfouie dans un physique monstrueux.

En tentant une approche comparative entre les Distorted Nudes, d'abord avec des mouvements historiques, puis avec des artistes en particulier, s'inscrivant dans une période de création relativement proche de celle de l'artiste.

Nous avons vu que l'artiste utilise l'interprétation que nous faisons aujourd'hui de statues antiques, en particulier la *Vénus de Médicis* et la *Vénus de Milo* pour en extraire le mystère qu'elles renferment, ainsi que certains thèmes et similitudes plastiques venant de ses prédécesseurs : aussi bien la monstruosité propre à la perception boschienne du monde que la matérialité picturale d'un Van Gogh.

Nous avons aussi vu que l'artiste reprend en quelques sortes la technique dadaïste du collage, mais, que son emploi du numérique lui permet une plus grande souplesse rendant

[196] *David Lynch. Matière, temps et image*, *op. cit.*, p. 113.

possible une subtilité plus prégnante. Et que son œuvre tient aussi d'une « logique du rêve » surréaliste.

Lynch partage également des points communs avec l'artiste contemporain Joel-Peter Witkin, notamment dans leur traitement des corps humains et leur fascination pour la déformation et l'obscurité. Witkin, connu pour ses photographies macabres et souvent grotesques, utilise des techniques analogiques pour transformer des corps réalistes en figures quasi-monstrueuses.

La partie dédiée à Francis Bacon explore l'influence significative de cet artiste sur David Lynch. Bacon, avec son utilisation expressive de la peinture et sa représentation des corps en mouvement, a profondément marqué Lynch. Les "Distorted Nudes" de Lynch montrent une déformation et une texturisation qui rappellent les coups de pinceau visibles et les figures en mutation chez Bacon.

Enfin, les *Distorsions* de Kertész peuvent être véritablement considérées comme un précédent dans l'histoire de l'art, avec un traitement plastique du corps similaire, mais des modalités techniques, très différentes, ce qui nous a frappé est l'adaptabilité des interprétations plastiques que font les spécialistes de son œuvre avec les *Distorted Nudes*.

Dans une troisième partie, nous nous sommes penchés précisément sur la série en elle-même.

Nous avons vu que le médium qu'emploie Lynch permet de donner à voir les images qu'il crée dans des modalités spécifiques, selon que celles-ci soit vues en tant qu'images numériques, que de reproduction dans un livre, d'impressions dans un grand format destinée à être exposées, ou bien en tant que reproductions photogravées. Cette spécificité du médium s'inscrit dans un contexte de remise en question de ce qui permet de qualifier une photographie, induit par l'apparition de la prise d'images numériques.

Par le truchement d'images issues d'une variété de périodes historiques, Lynch inscrit ses images dans une temporalité indéfinie, en se réappropriant des règles de compositions historiques, le corps d'une muse emblématique, Kiki de Montparnasse ainsi qu'en jouant sur l'ajout et l'enlèvement d'accessoires et de décors d'époques variées.

Dans une dernière partie consacrée à la vision du corps humain que développe l'artiste nous avons développé plusieurs hypothèses : une considération du corps comme simple matériau malléable, l'expression d'une fascination pour le macabre que nous avons mis en relation avec l'attrait de l'artiste pour le mystère du Dahlia Noir ou encore une expression de l'insignifiance de la vie d'un tel corps, pour au final la célébrer.

Il nous semble ainsi que d'approcher l'œuvre plastique de l'artiste dans son détail est totalement justifiable ; le fait que David Lynch touche à tous les médiums ne doit pas effacer la puissance de chacune des œuvres en elles-mêmes. Mais d'un autre côté nous pensons que le fait d'analyser l'œuvre plastique à l'aune de l'œuvre cinématographique donne aussi tout son intérêt à un tel travail. Et il n'y a pas ou très peu, à notre connaissance, d'historiens de l'art qui font ce travail dans ce sens, l'œuvre plastique de Lynch est systématiquement abordée comme base de compréhension de son cinéma et non l'inverse. Nous espérons avoir montré que d'inverser le processus d'analyse est tout à fait possible. Nous avons prolongé un début de recherche, mais il ne s'agit que d'une ouverture étroite qui implique un prolongement bien plus conséquent.

Une autre voie de recherche pourrait consister à examiner l'impact des avancées technologiques sur la création artistique, en particulier en ce qui concerne la manipulation numérique et les nouvelles formes de représentations corporelles. Les travaux sur les *Distorted Nudes* qui précèdent notre analyse ne font pas non plus cet effort de singularisation de chacune des images. Il ressort que la série a pour l'instant été analysée sous l'angle de la violence et la morbidité de la déformation, alors que nous voyons une certaine douceur dans quelques-unes de ces images, quelque chose de l'ordre de la beauté poétique que cherche toujours l'artiste dans la noirceur du monde ; c'est un aspect qui aura été évoqué légèrement au fil de notre développement, mais qui aurait pu faire l'objet à part entière. Les *Distorted Nudes* invitent aussi à une réflexion philosophique sur l'essence de l'identité. Qu'est-ce qui constitue l'identité d'une personne ? Est-ce la forme corporelle, les traits physiques, ou quelque chose de plus intangible et profond ? En présentant des corps qui échappent aux catégorisations simples, Lynch suggère que l'identité est fluide, dynamique et résistante aux définitions rigides.

Bibliographie

Sources primaires

Ouvrages de l'artiste

LYNCH, David, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity: 10th Anniversary Edition*, New York, TarcherPerigee, 2016.

LYNCH, David, *Distorted Nudes*, Los Angeles, Absurda, 2004.

Entretiens avec l'artiste

Ouvrages

LYNCH David, RODLEY Chris, *Lynch on Lynch*, Londres, Faber & Faber, 2005.

LYNCH David, MCKENNA Christine et all., *Room to Dream : A life*, Édimbourg, Canongate Books, 2018.

Périodiques

« Mystery Man. Entretien avec David Lynch » dans *Cahiers du Cinéma*, n°739, 2017, pp. 8-18.

« Au fil des entretiens » dans « Hors-série n°2. David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023, pp. 18-39.

Presse non spécialisée dans laquelle figure un entretien avec l'artiste (dossier AP LYNC, bibliothèque Kandinsky)

Madame Figaro, Supplément, n°21607, 24 janvier 2014.

Libération, 31 janvier 2014, p. 18.

Madame Figaro, 26 novembre 2011, p. 144.

« L'oeil de Lynch » dans *Air France magazine*, n°127, mai 2007, pp. 95-96.

Madame Figaro, 3 mars 2007, pp. 148-149.

Documentaires télévisuels

LYNCH David, NGUYEN Jon, *David Lynch. The Art Life* (Téléfilm), Potemkine, 2017.

LYNCH David, CHION Michel, *The Air is on Fire. David Lynch expose à la fondation Cartier* (Téléfilm), Fondation Cartier, 2007.

LYNCH David, GIRARD Guy, *David Lynch, don't look at me* (Téléfilm), Le Sept ARTE, 1989.

LYNCH David, HARRIES Andy, *The Incredibly Strange Film Show: David Lynch* (Téléfilm), BBC Arena, 1987.

Ouvrages consultés par l'artiste

HENRI Robert, *The Art Spirit* (1ère ed. 1924), Innovative Books, Denver, 2020.

SCHEID Uwe, KOETZLE Hans-Michael, *1000 Nudes, A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Cologne, Taschen, 2014.

Sources secondaires

Sources traitant directement de l'art plastique de l'artiste

Articles et périodiques

BOURDAREAU Pierre, « Blue cube et golden cube : David Lynch et le design d'(hyper)espace », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 205-216.

CHATEAU Jérémy, « Le site davidlynch.com. Le statut de l'artiste à l'ère d'internet », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 138-150.

CRIVELLA Giuseppe, k, pp. 217-232.

JOUSSE Thierry (dir.), « Hors série n°2. David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023.

SOULADIÉ Vincent, « Lynch en vitrine : fiction hypnose et attraction », *Ligea*, n° 165-168, 2018, pp. 195-204.

WÜRTZ Siegfried, « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, pp. 89-98.

Catalogues

David Lynch. The air is on fire, cat. expo., sous la dir. de Hervé Chandès (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 3 mars-27 mai 2007), Paris, ed. Xavier Barral, 2007.

David Lynch Lithos, cat. expo., sous la dir. de Patrick Fores (Gravelines, Musée de l'estampe et du dessin, 27 juin-17 oct. 2010), Berlin, Hatje Cantz, 2010.

David Lynch. Dark Splendor, cat. expo., sous la dir. de Werner Spies (Brühl, Max Ernst Museum, 22 novembre 2009-21 mars 2010), Berlin, Hatje Cant, 2010.

Man Walking from Dream, cat. expo., sous la dir. de Pierre Zaoui et J. Charles Vergnes (Clermont Ferrand, Frac Auvergne, 28 janvier 2012-20 mai 2012), Saint-Just-La-Pendue, Chirat, 2012.

David Lynch. The Unified Field, cat. expo., sous la dir. de Robert Cozzolino (Pennsylvanie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 13 Septembre 2014-11 Janvier 2015), Pennsylvanie, Univ of California Press, 2014.

Someone is in my House, cat. expo., sous la dir. de Stijn Huijts (Maastricht, Bonnefanten, 30 aout 2018- 28 février 2019), Munich, Prestel, 2018.

Sources traitant du cinéma et de l'oeuvre télévisée de l'artiste

Ouvrages

ASTIC Guy, *Le Purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022.

AUBRON Hervé, *Mulholland Drive de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 2006.

DUFOUR Éric, *David Lynch. Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008.

GALÉA Michèle, « formes molles, expressions obsessionnelles du devenir » dans CADAUREILLE Cécile, VIGUIER Emma (dir.), et all., *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, pp. 35-46.

SMOLDER Olivier, *Eraserhead. Un film de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 1997.

THIELLEMENT Pacôme, *Trois essais sur Twin Peaks*, Paris, PUF, 2018.

Articles de Périodiques

ACHEMCHAME Julien, « Le pictural au service du cinéma réflexif. Chez David Lynch : révéler le simulacre pour mieux le célébrer ? », *Ligeia*, n° 165-168, 2018, pp. 52-62.

AKSER Murat, « Memory, Identity and Desire : A Psychoanalytic Reading of David Lynch's Muljolland Drive », *Cinej Cinema Journa*l, Vol. 2.1, 2012, pp. 59-75.

ARNAUD Diane, « David Lynch, l'ultime cinéplaste », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 33-51.

BOULÈGNE Franck, « Twin Peaks : de l'autre côté de la toile », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 63-80.

CABART, Anaïs, « Le film hanté de David Lynch : Inland Empire », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 99-109.

DAVERAT Xavier, « L'installation dans les films de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 162-172.

DAVID Étienne, « Francis Bacon – David Lynch : Une plasticité du sensible » (en ligne), *Revue Chameaux*, n°12, 2021, url : https://revuechameaux.org/numeros/lincertaine-realite-reves-illusions-et-hallucinations/francis-bacon-david-lynch-une-plasticite-du-sensible/ [consulté le 12/12/2023].

MORICE Philippe, « David Lynch on the (h)air », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 81-88

PARASKEVA Anthony, « Digital Modernism and the Unfinished Performance in David Lynch's "Inland Empire" », *Film Criticism*, 2012, Vol. 37, n°1, pp. 2-18.

PLASSERAUD Emmanuel, « Lynch et le cubisme », non publié : aimablement transmis par l'auteur, 2007.

PICHON Alban, « Symphonies industrielles », *Ligeia*, n° 165-168, 2018, pp. 124-137.

ROCHE David, « Rabbits (2002) et Inland Empire (2006). Réflexion sur la création audiovisuelle à l'ère numérique », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 151-161.

SLAJOV Zizek, « Grimaces of the Real or When the Phallus Appears », *October*, Vol. 58, 1991, pp. 44-68.

Sources vivantes en ligne

TWIN PERFECT, *Twin Peaks ACTUALLY EXPLAINED (No, Really)*, Youtube (ajouté par Twin Perfect), 2019, url : https://www.youtube.com/watch?v=7AYnF5hOhuM [consulté le 09/12/2023].

TWIN PERFECT, *Twin Peaks Actually Explained: EVEN MORE Evidence*, Youtube (ajouté par Twin Perfect), 2020, url : https://www.youtube.com/watch?v=ryaBF1lki0Q [consulté le 09/12/2023].

TWIN PERFECT, *The Terrible Secret of Mulholland Drive*, Youtube (ajouté par Twin Perfect), 2020, url : https://www.youtube.com/watch?v=OiCfHW3N3vo [consulté le 09/12/2023].

Sources pour approche comparative

Ouvrages

BLIN Sandy, « modulations de de corporéités et changements de densités dans les Distorsions d'André Kertesz » in CADAUREILLE Cécile, VIGUIER Emma (dir.), et all., *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, pp. 145-152.

BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1985.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, *Seuil*, 2002.

DUROZOI Gérard, *Le surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.

GAILLARD Agathe, *Kertesz*, Paris, Belfond, 1980.

GELANT Germano, *Witkin*, Zurich, Scalo, 1995.

KUENZLI Rudolf, *Dada* (trad. Lucie Perineau), Paris, Phaidon, 2007.

LAMBERT Frédéric, ESQUENAZI Jean-Pierre, *Deux Études sur Distorsions de A. Kertész*, Paris, l'Harmattan, 1998.

LECLERCQ Stéfan, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MAHON Alice, *Surrealism and the politics of eros. 1938-1968*, Thames & Hudson, Londres, 2005.

MILON Alain, *Bacon. L'effroyable viande*, Paris, Encre marine, 2008.

WITKIN Peter, *Photographies de Joel-Peter Witkin*, Paris, Delpire, 2012.

Articles de périodiques

DOHERTY Brigid, "See: « "We Are All Neurasthenics"! or, the Trauma of Dada Montage », *Critical Inquiry*, vol. 24, n°1, 1997, pp. 82-132.

DRUCKERY Timothy, « From Dada to digital : montage in the twentieth century », *Aperture*, 1994, n°136, pp. 4-7.

GÜNTHER Anders, « Sur le photomontage », *Tumultes*, vol. 28-29, n° 1-2, 2007, pp. 106.

HAMIAUX Marianne, « Le type statuaire de la *Vénus de Milo* », *Revue archéologique*, n° 63, 2017, pp. 65-84.

Catalogues

Joel-Peter Witkins. Enfer ou Ciel / Heaven or Hell, cat. expo., sous la dir. de Anne Biroleau (Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 mars-1er juillet 2012), Paris, Martinière, 2012.

Kertész, cat. expo, sous la dir. de Michel Frizot et Annie-Laure Wanaverbecq (Paris, Jeu de Paume, 28 septembre 2010-6 février 2011, Winterthur, Fotomuseum, 26 février-15 mai 2011, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 11 juin-11 septembre 2011), Paris, Hazan, 2010.

Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936, cat. expo, sous la dir. de Cécile Bargues (Paris, Jeu de Paume, 24 septembre 2017-15 janvier 2018), Paris, Le point du jour, 2017.

Autres sources utilisées

Ouvrages

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe* (1ère ed. 1985), Paris, Gallimard. Folio essais, 2014.

NELSON Mark, HUDSON BAYLISS Sarah, *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, Boston, Bulfinch, 2006.

Catalogue

Los Angeles 1955-1985, cat. expo, sous la dir. de Catherine Grenier (Paris, Centre Pompidou, 8 mars-17 juillet 2006), Paris, ed. du Centre Pompidou, 2006.

Articles de périodiques

BATCHEN Geoffrey, « Phantasm : digital imaging and the death of photography », *Aperture*, 1994, No. 136, pp. 46-51.

E. SAVEDOFF Barbara, "Escaping reality : Digital Imagery and the Resources of Photography", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No.2, 1997, pp. 201-214.

MONJOUR Servanne, «Le modèle anamorphique», in *Mythologies post-photographiques* (en ligne), 2018, url : https://parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/chapitre12.html [consulté le 04/04/2024].

MONJOUR Servanne,« Vers une postphotographie ? », *Mythologies postphotographiques* (en ligne), 2018 url : https://parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/chapitre4.html#references [consulté le 05/05/2024].

STEYERL Hito, « Pour la défense de l'image pauvre », *Aesthetics of Photography* (en ligne), 2009, url : https://aestheticsofphotography.com/image-pauvre/ [consulté le 26/05/2024].

Définitions dans le *Trésor Informatisé de la Langue Française*

« Absurde », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4177961310 [consulté le 11/04/2024].

« Monstre », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2506781070 [consulté le 11/04/2024].

« Vomir », *Trésor Informatisé de la Langue Française* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3710034780 [consulté le 13/05/2024].

MAGNARD
Timothé
[redacted]

Année 2023-2024

Les *Distorted Nudes* de David Lynch : une réinvention légitime du corps

vol.2 (annexe)

Mémoire de Master 1 mention Histoire de l'Art
Parcours Recherche en Histoire de l'Art
Sous la direction de Monsieur Erik Verhagen, professeur des universités

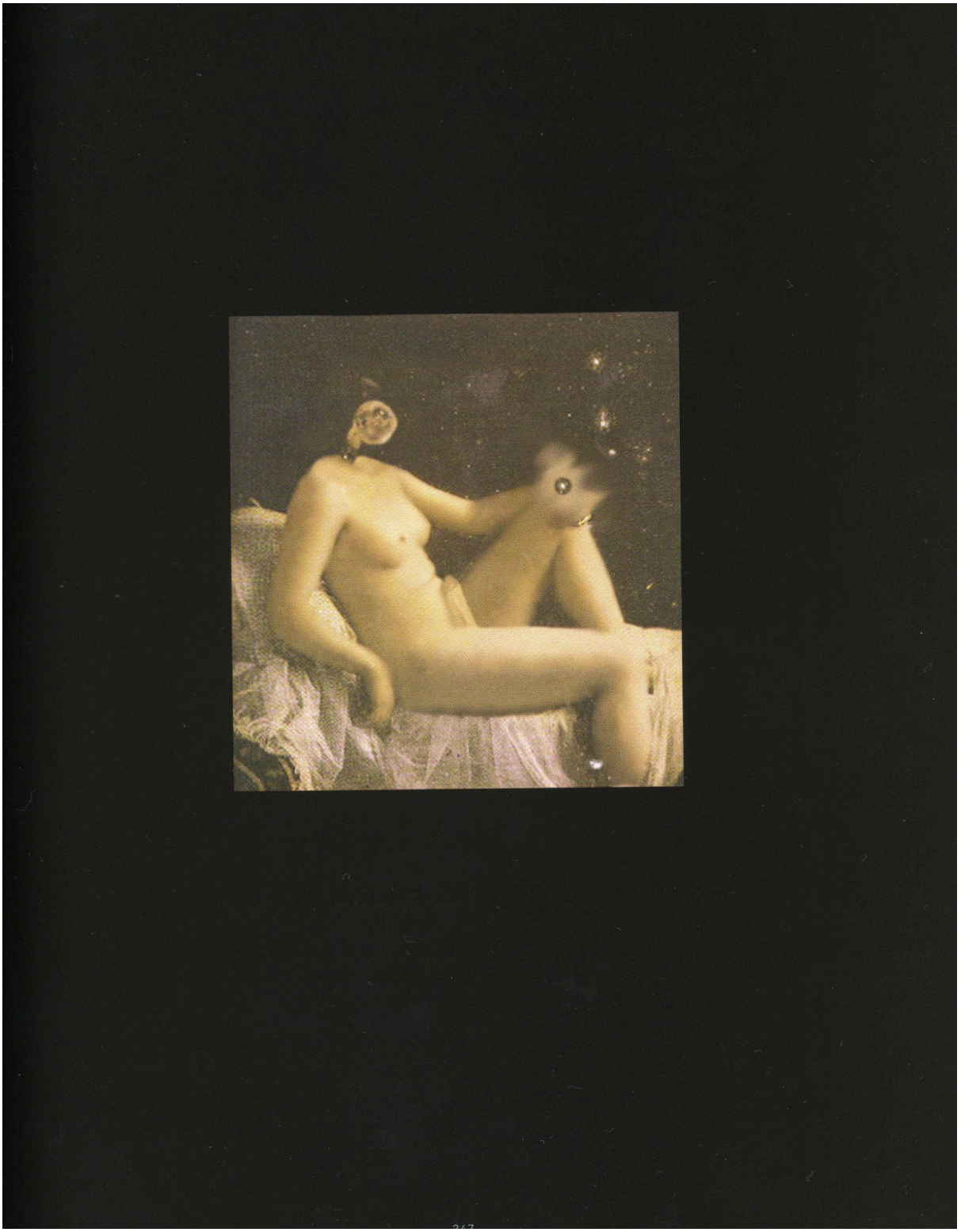
Reproduction de la série **5**
Informations complémentaires (films cités, Twin Peaks, Kafka, le Dahlia noir) **33**
Illustrations **48**

Reproduction de la série

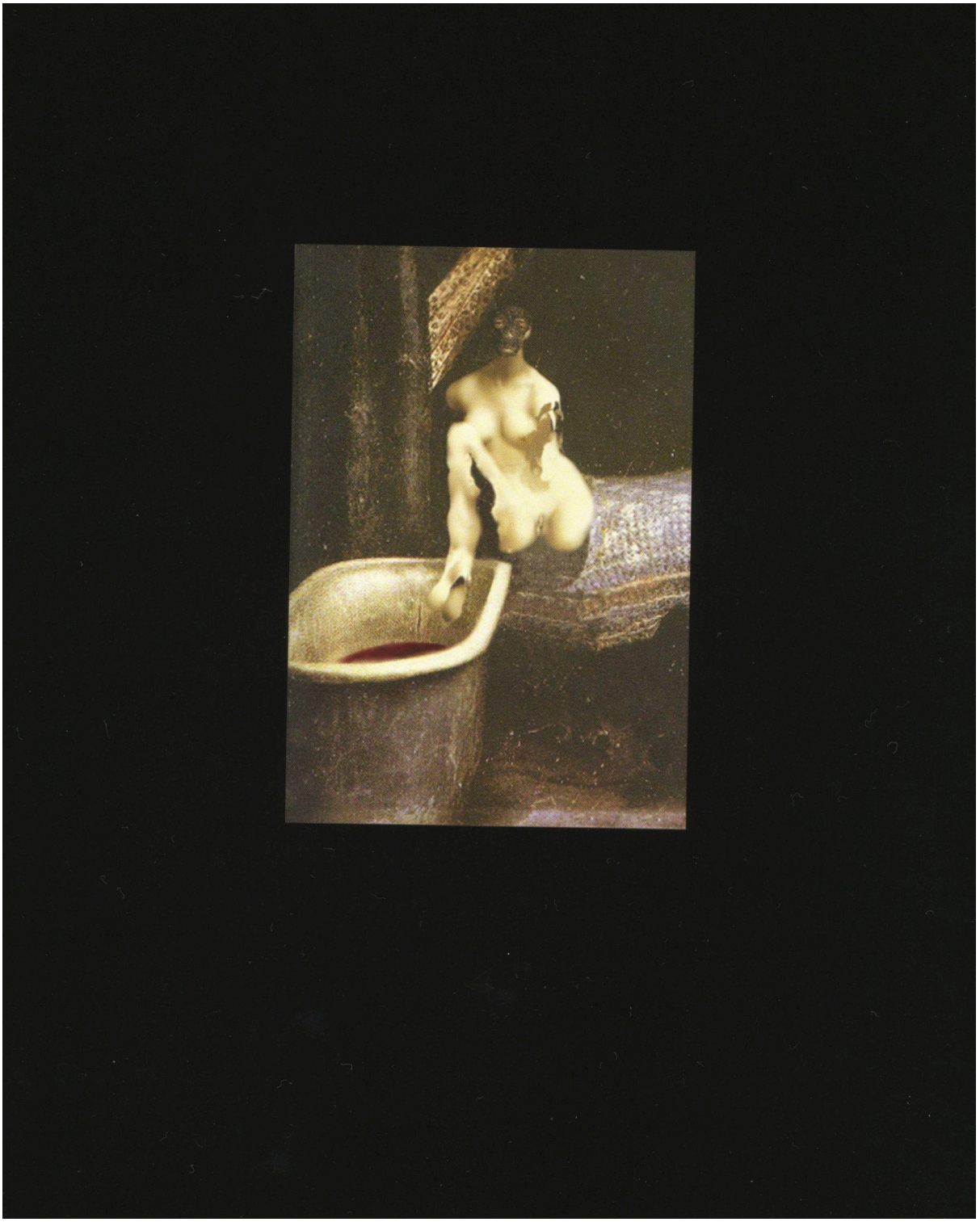
Reproduction intégrale des *Distorted Nudes* tels que présentés dans : *David Lynch. The air is on fire*, cat. expo., sous la dir. de Hervé Chandès (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 3 mars-27 mai 2007), Paris, ed. Xavier Barral, 2007

David Lynch, *Distorted Nude n°1*, montage digital, 1999

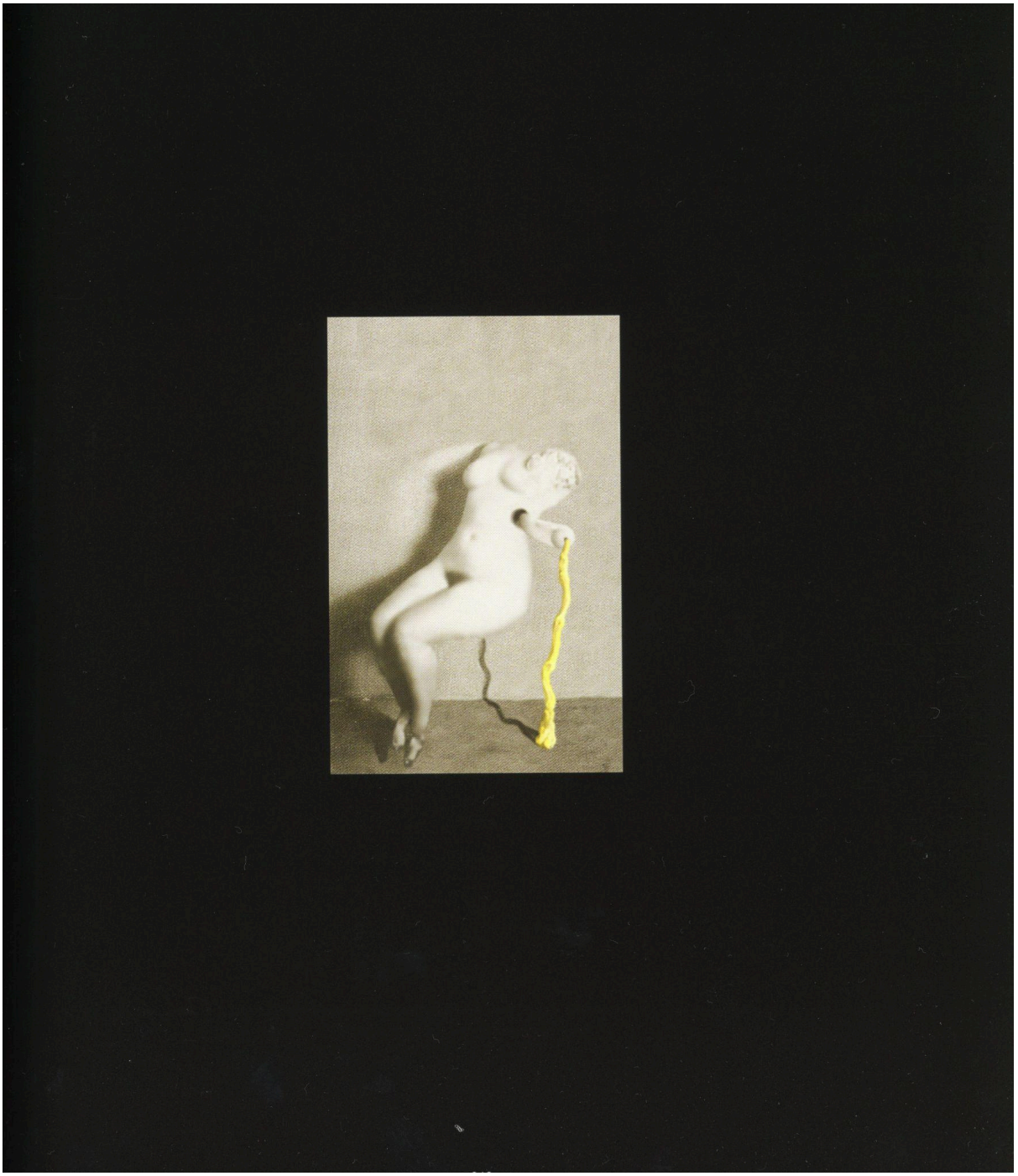
David Lynch, *Distorted Nude n°2*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°3*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°4*, montage digital, 1999



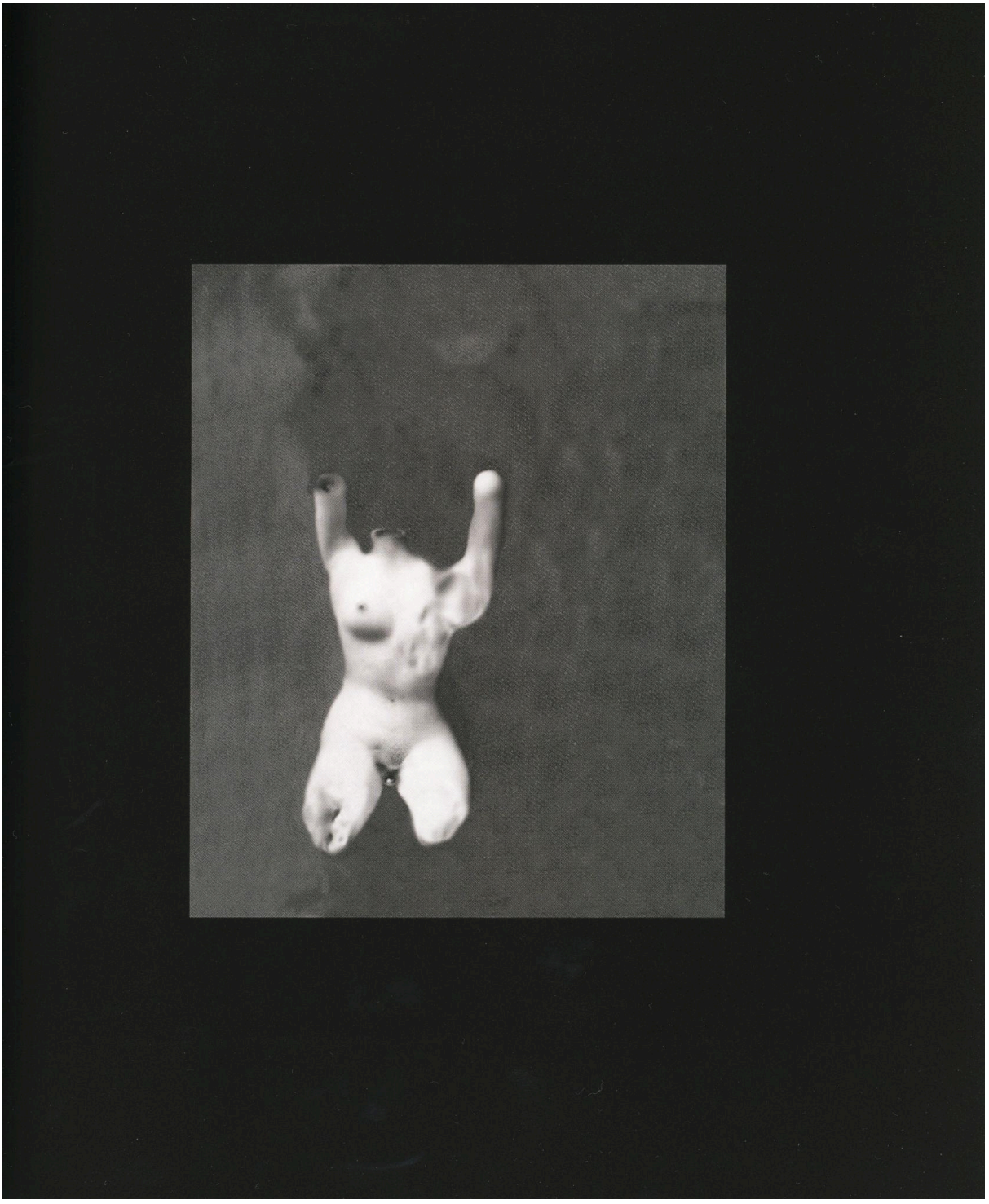
David Lynch, *Distorted Nude n°5*, montage digital, 1999

David Lynch, *Distorted Nude n°6*, montage digital, 1999

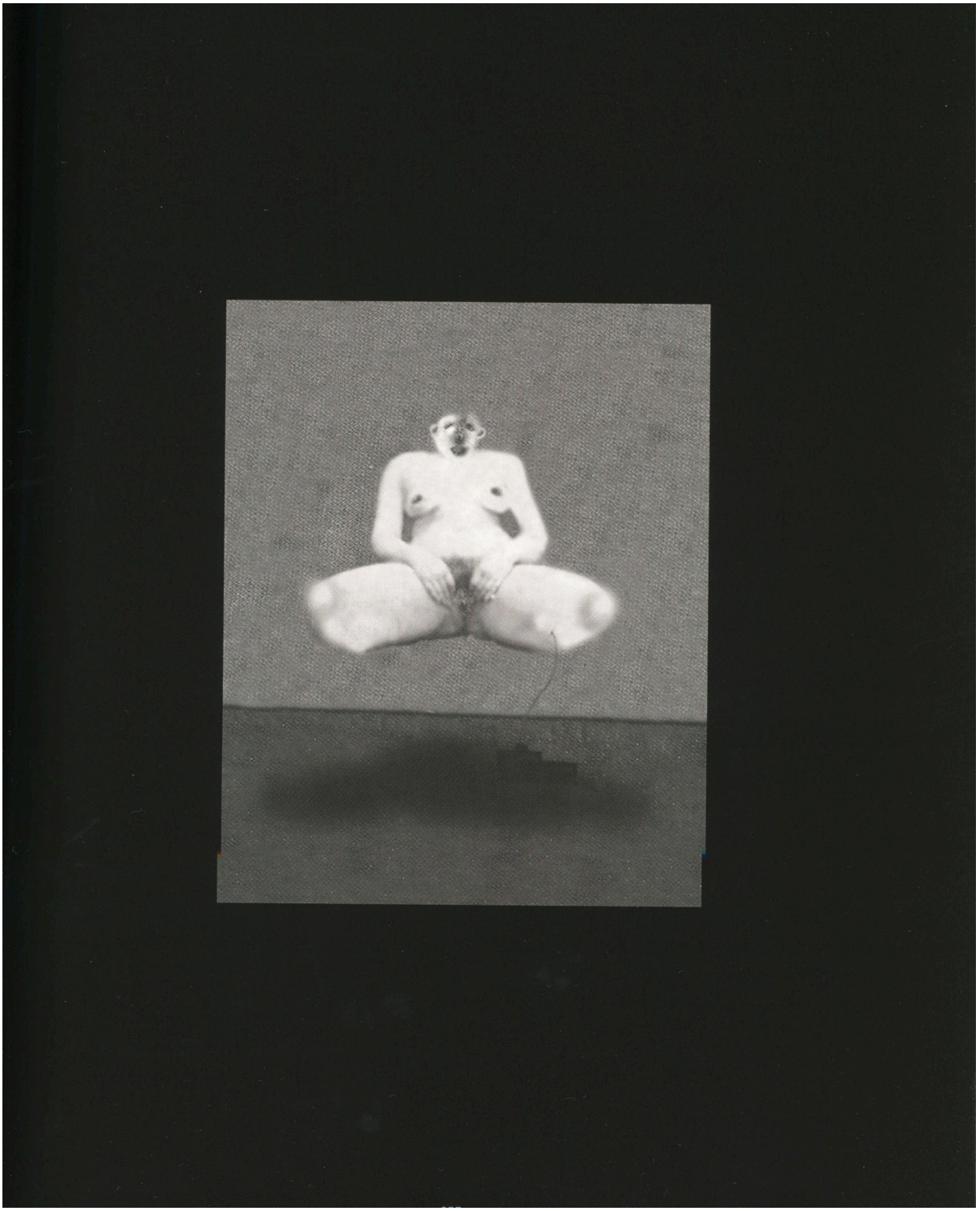
David Lynch, *Distorted Nude n°7*, montage digital, 1999

David Lynch, *Distorted Nude n°8*, montage digital, 1999

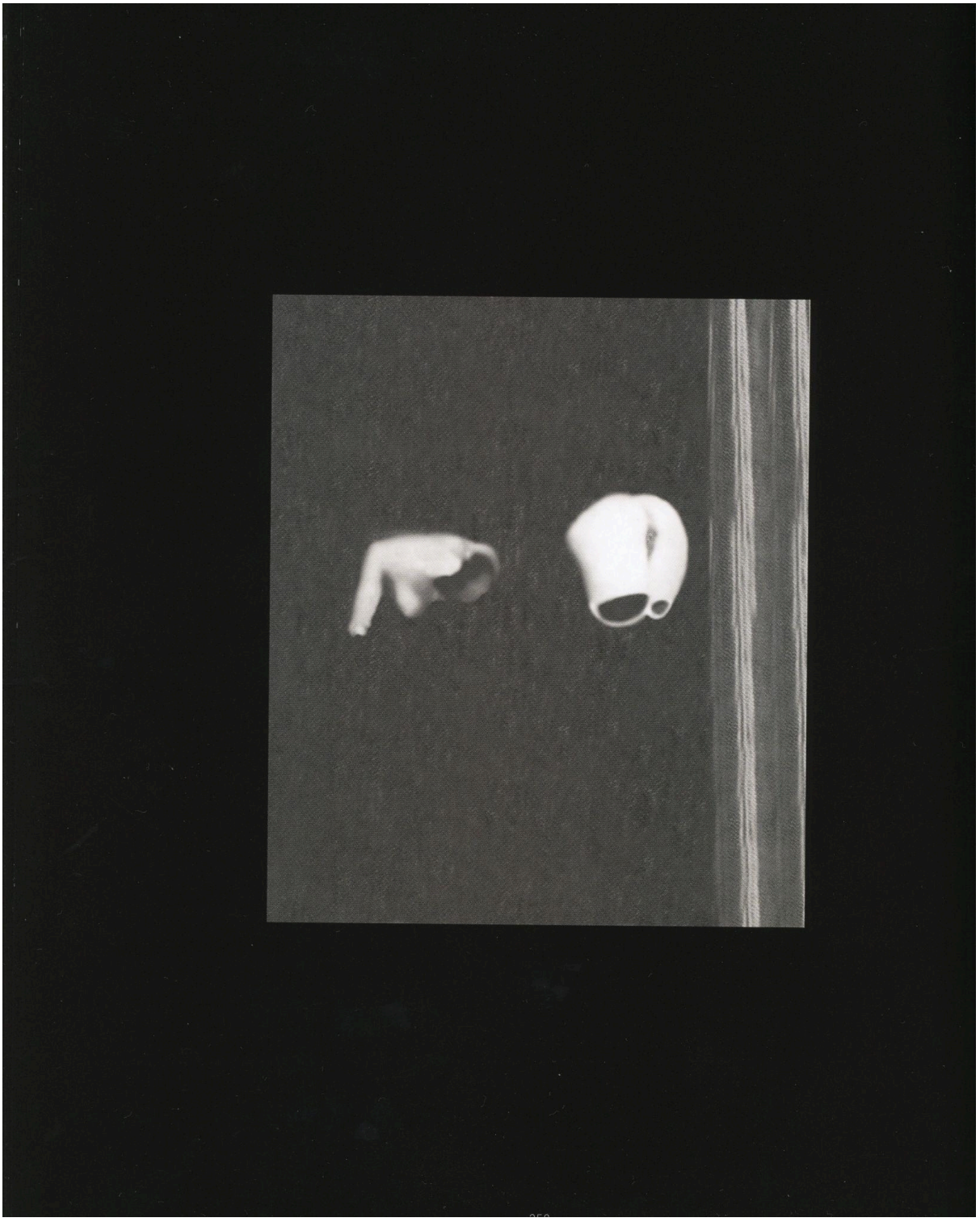
David Lynch, *Distorted Nude n°9*, montage digital, 1999



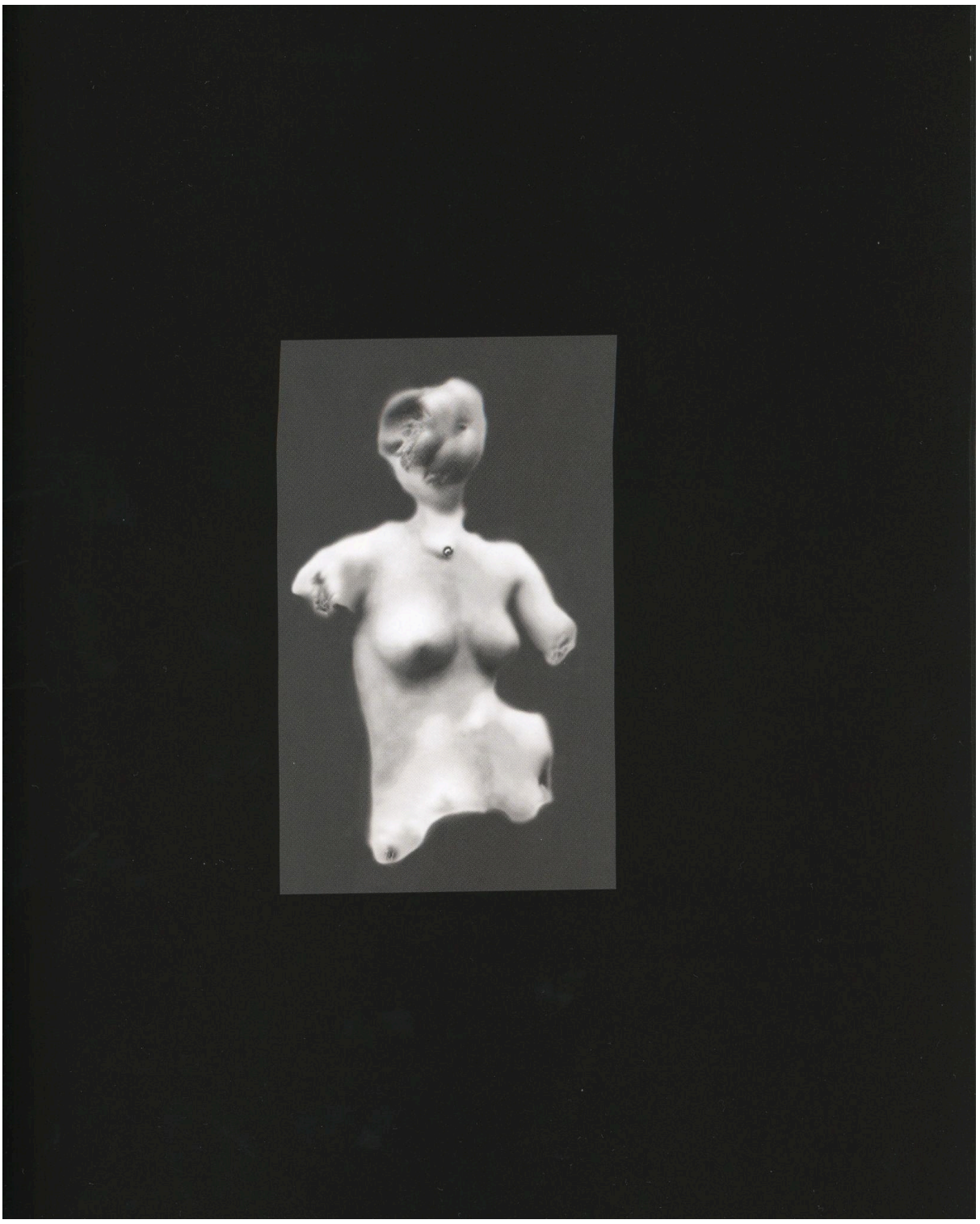
David Lynch, *Distorted Nude n°10*, montage digital, 1999



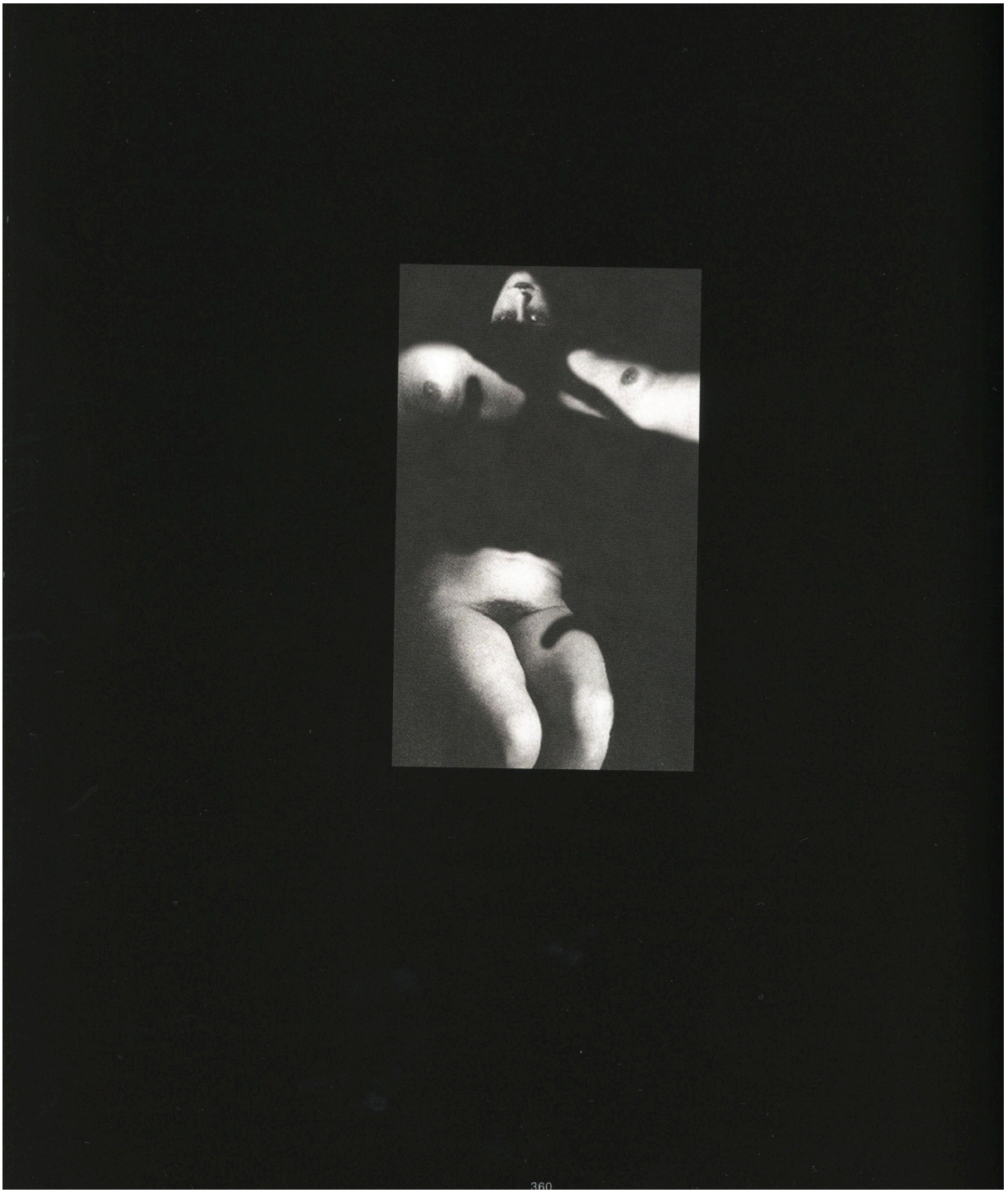
David Lynch, *Distorted Nude n°11*, montage digital, 1999



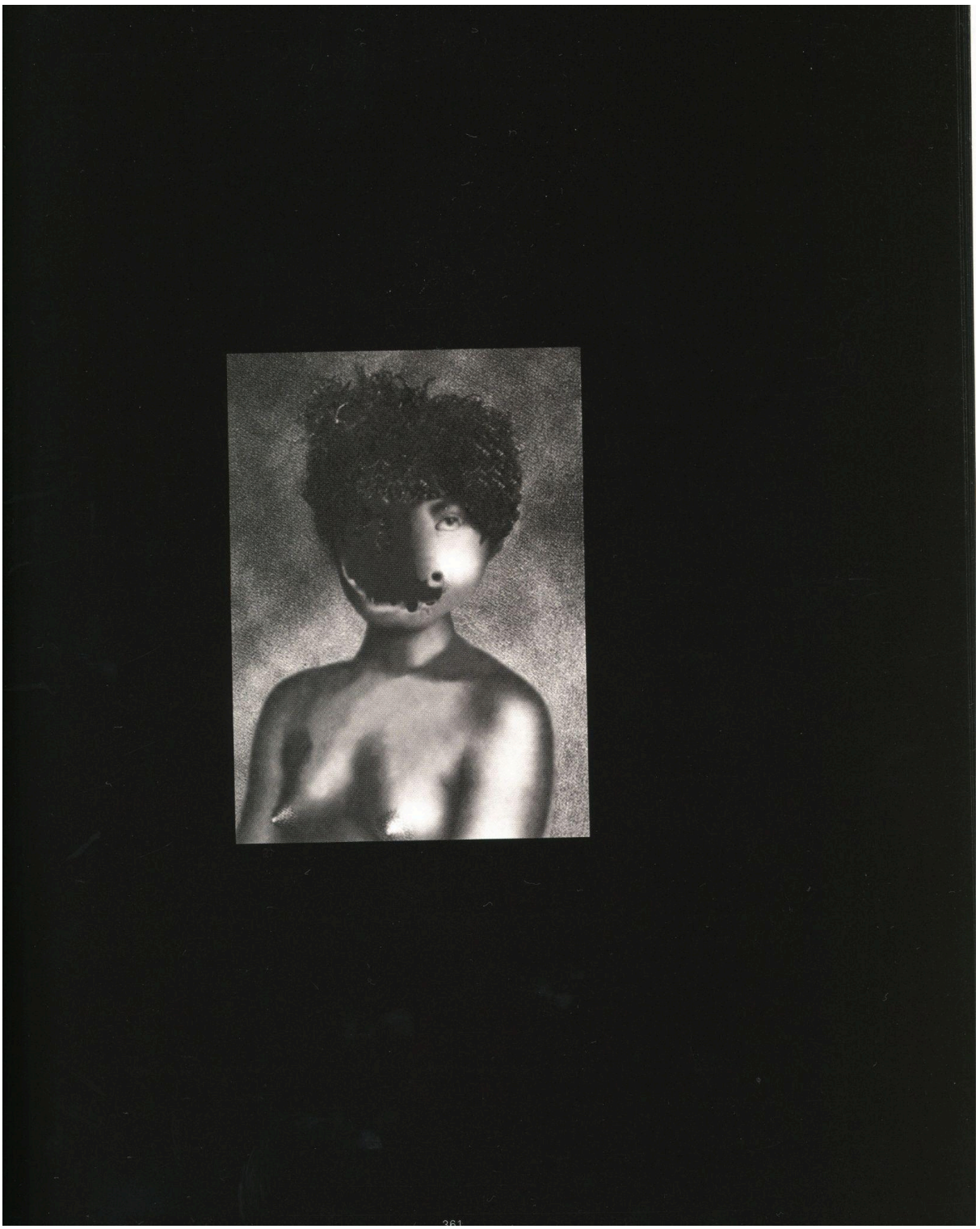
David Lynch, *Distorted Nude n°12*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°13*, montage digital, 1999

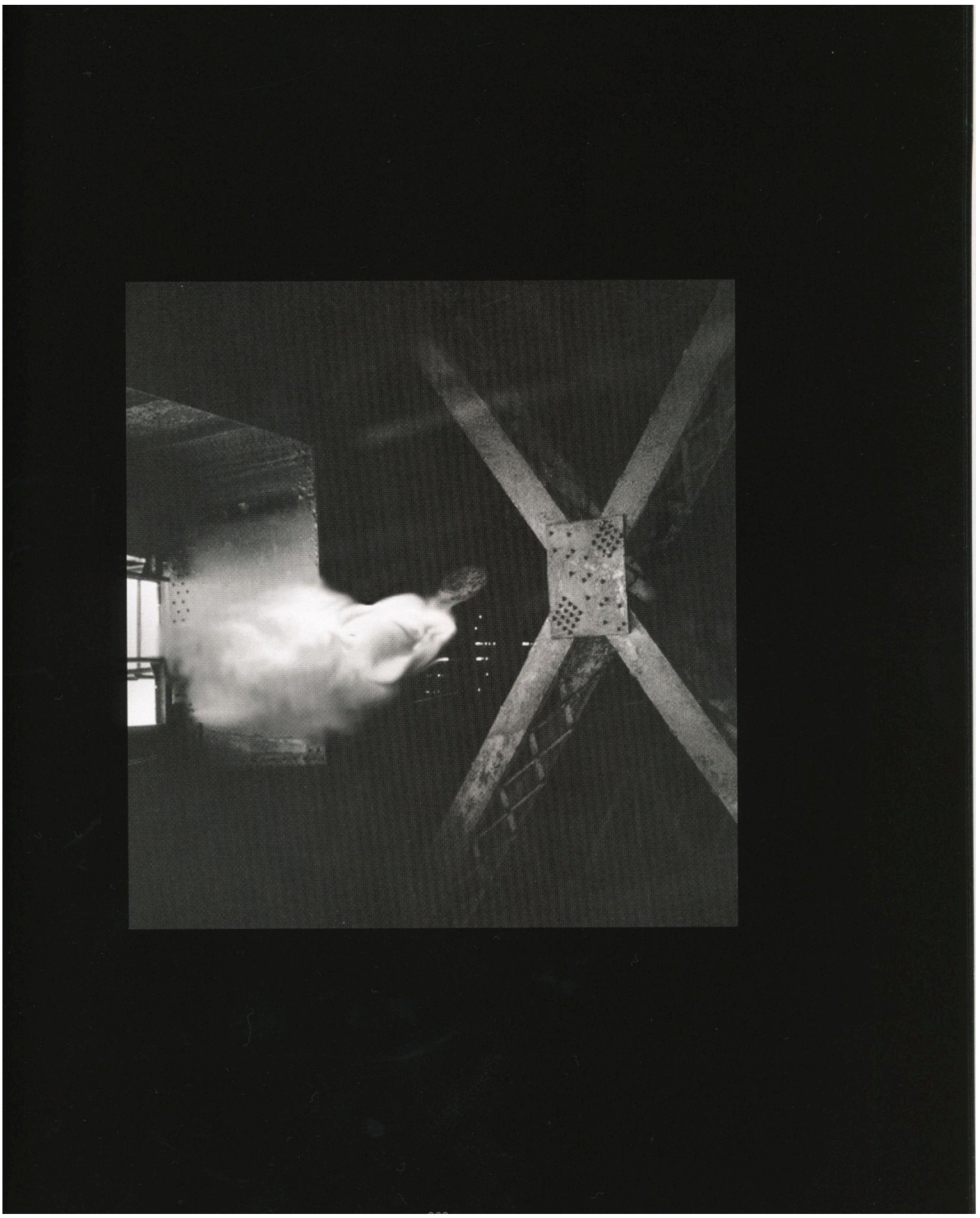


David Lynch, *Distorted Nude n°14*, montage digital, 1999

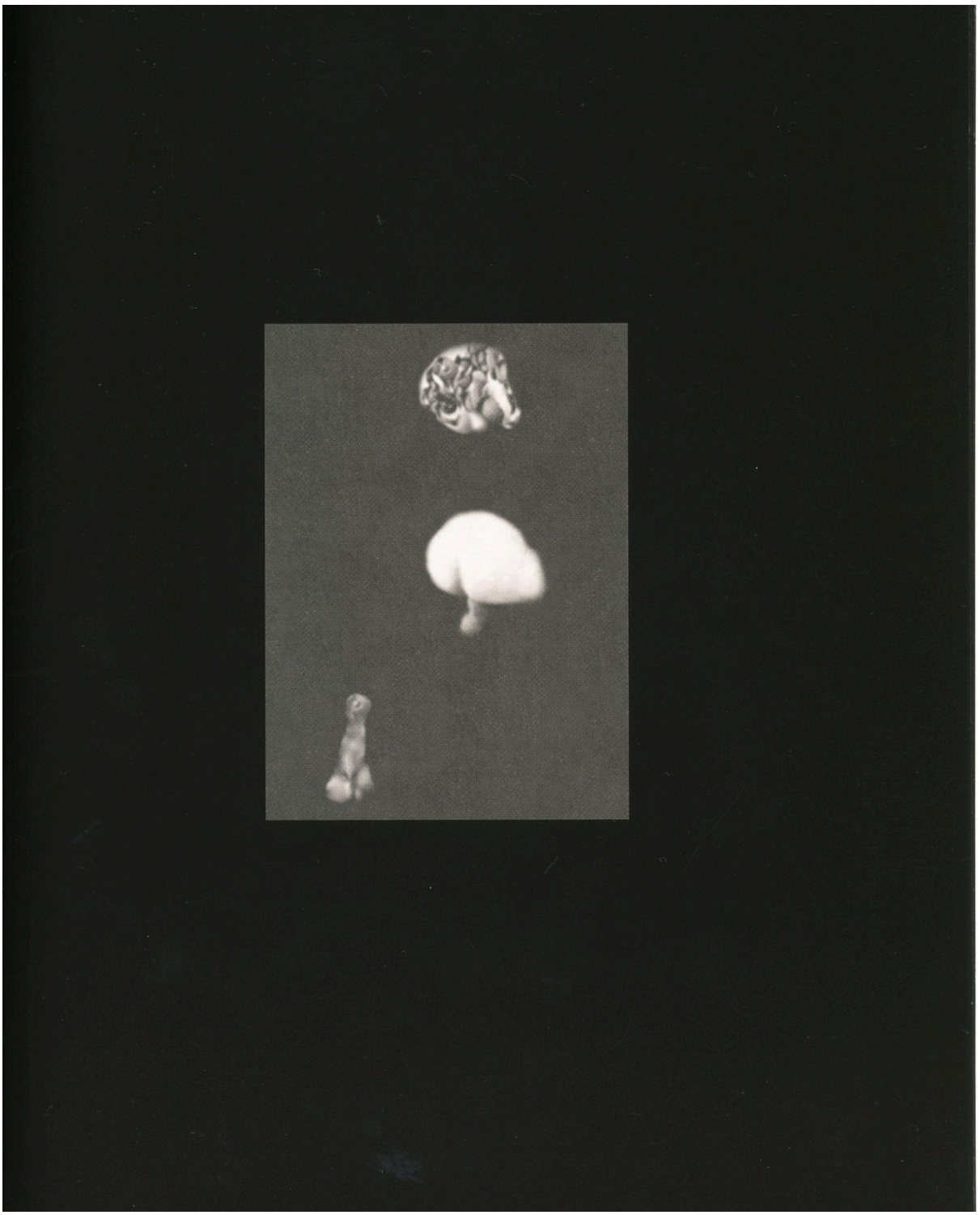


David Lynch, *Distorted Nude n°15*, montage digital, 1999

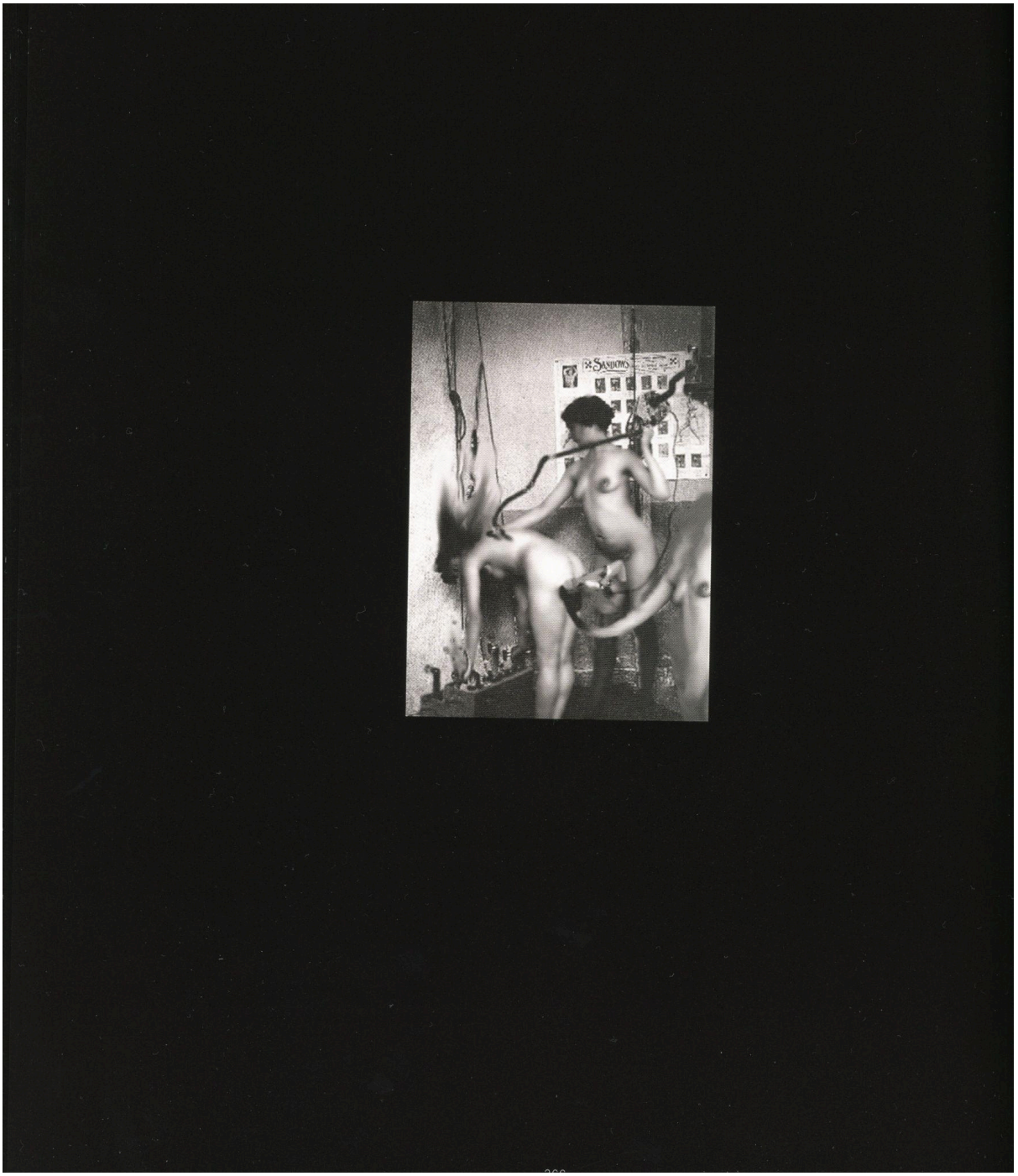
David Lynch, *Distorted Nude n°16*, montage digital, 1999



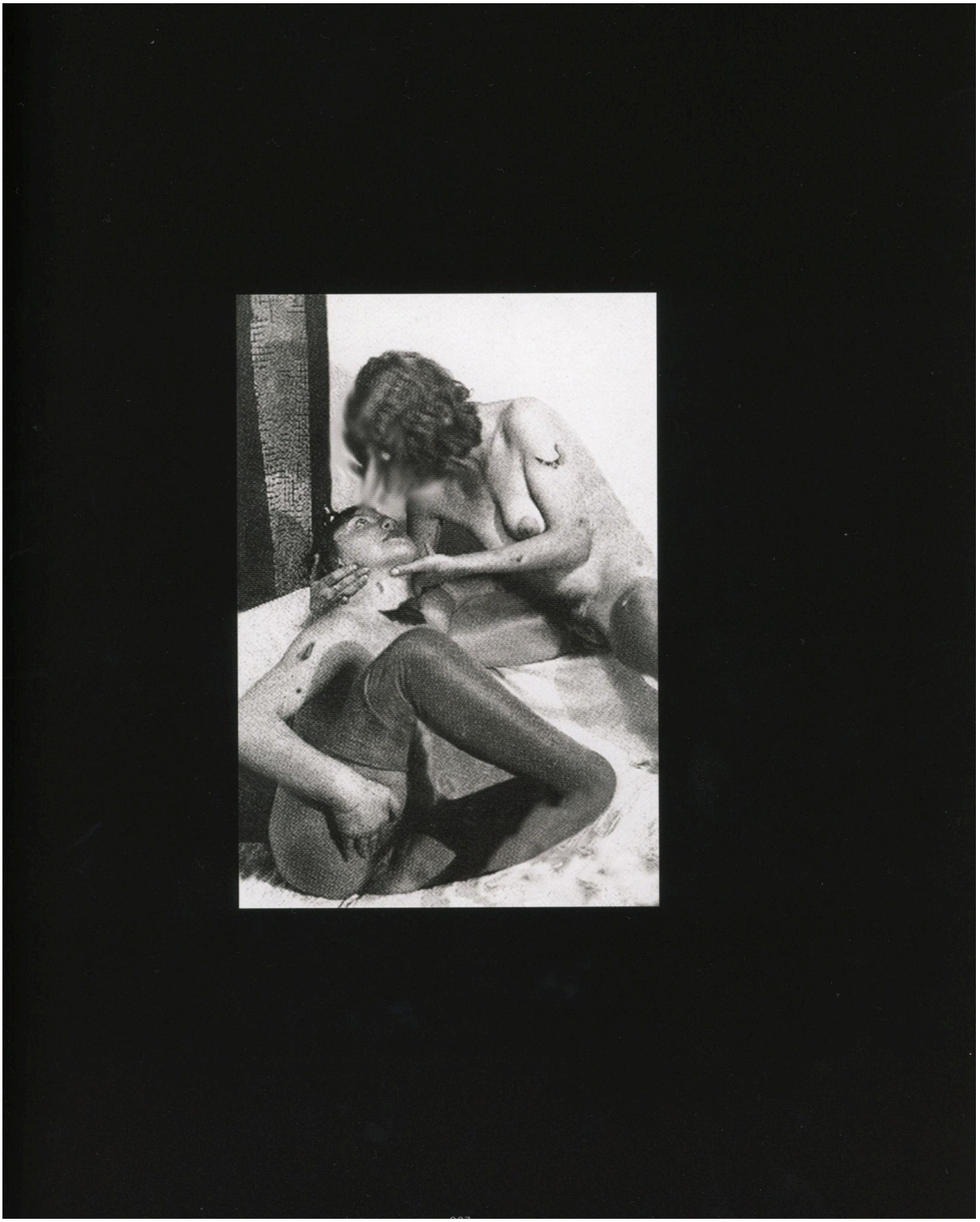
David Lynch, *Distorted Nude n°17*, montage digital, 1999



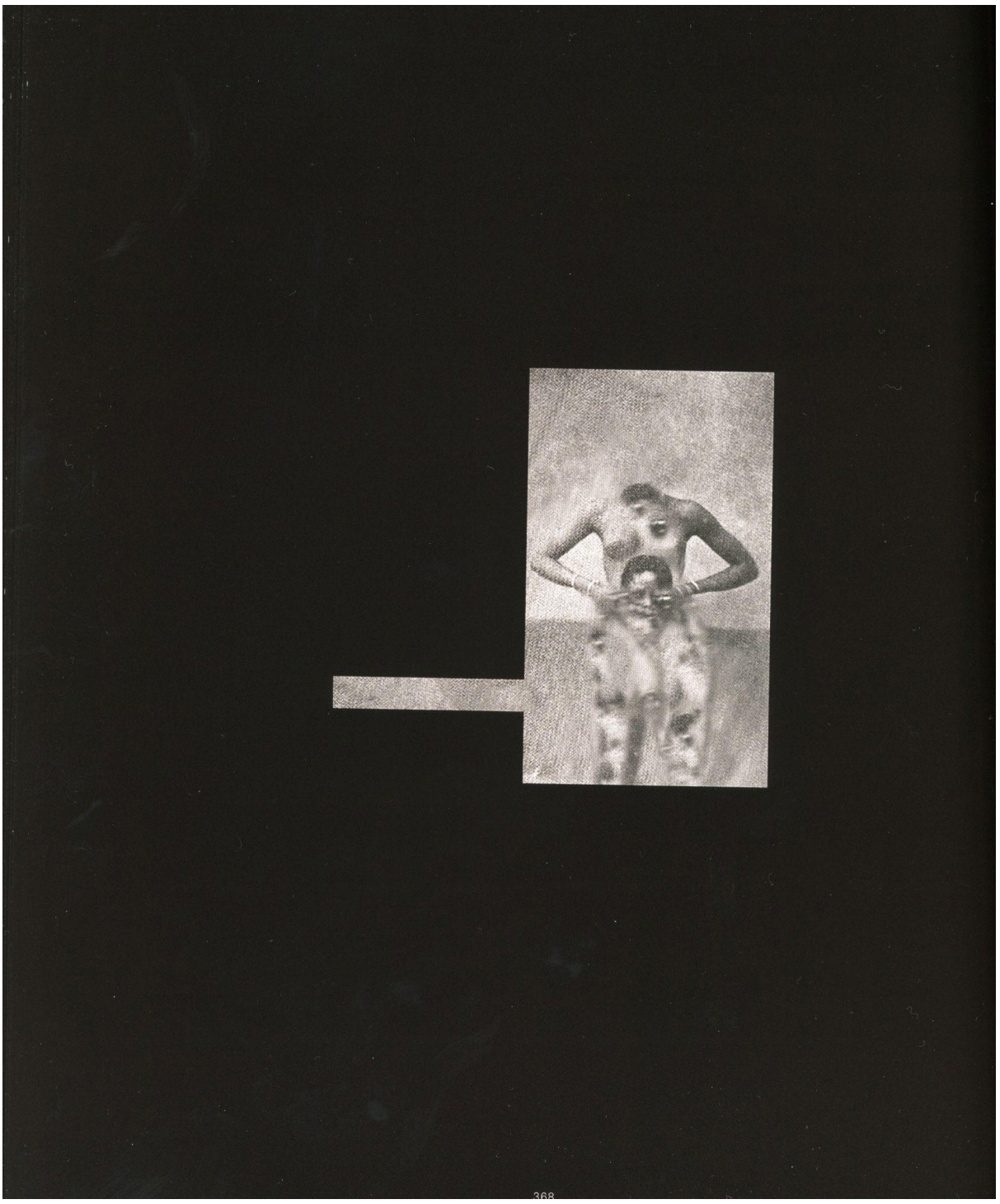
David Lynch, *Distorted Nude n°18*, montage digital, 1999



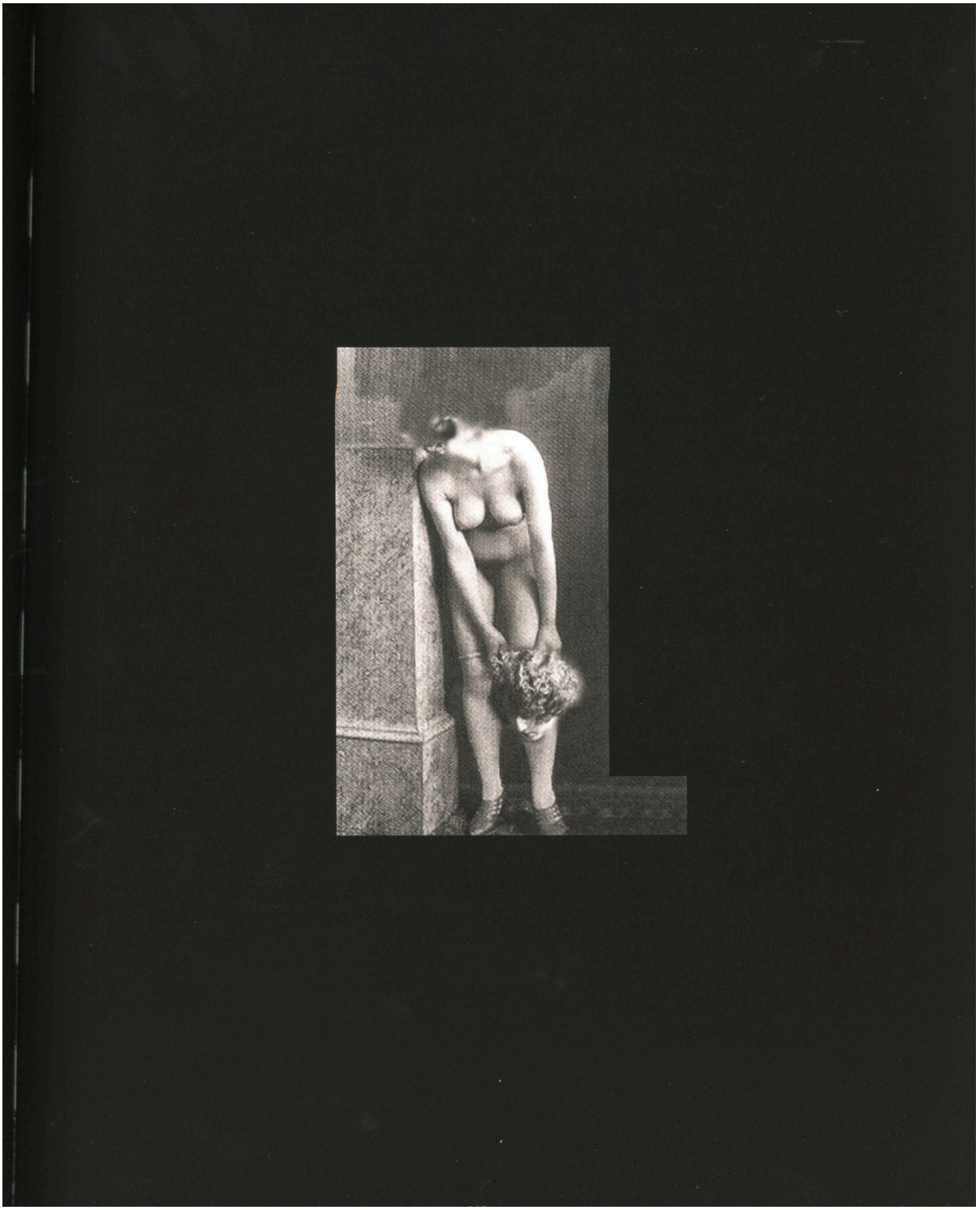
David Lynch, *Distorted Nude n°19*, montage digital, 1999



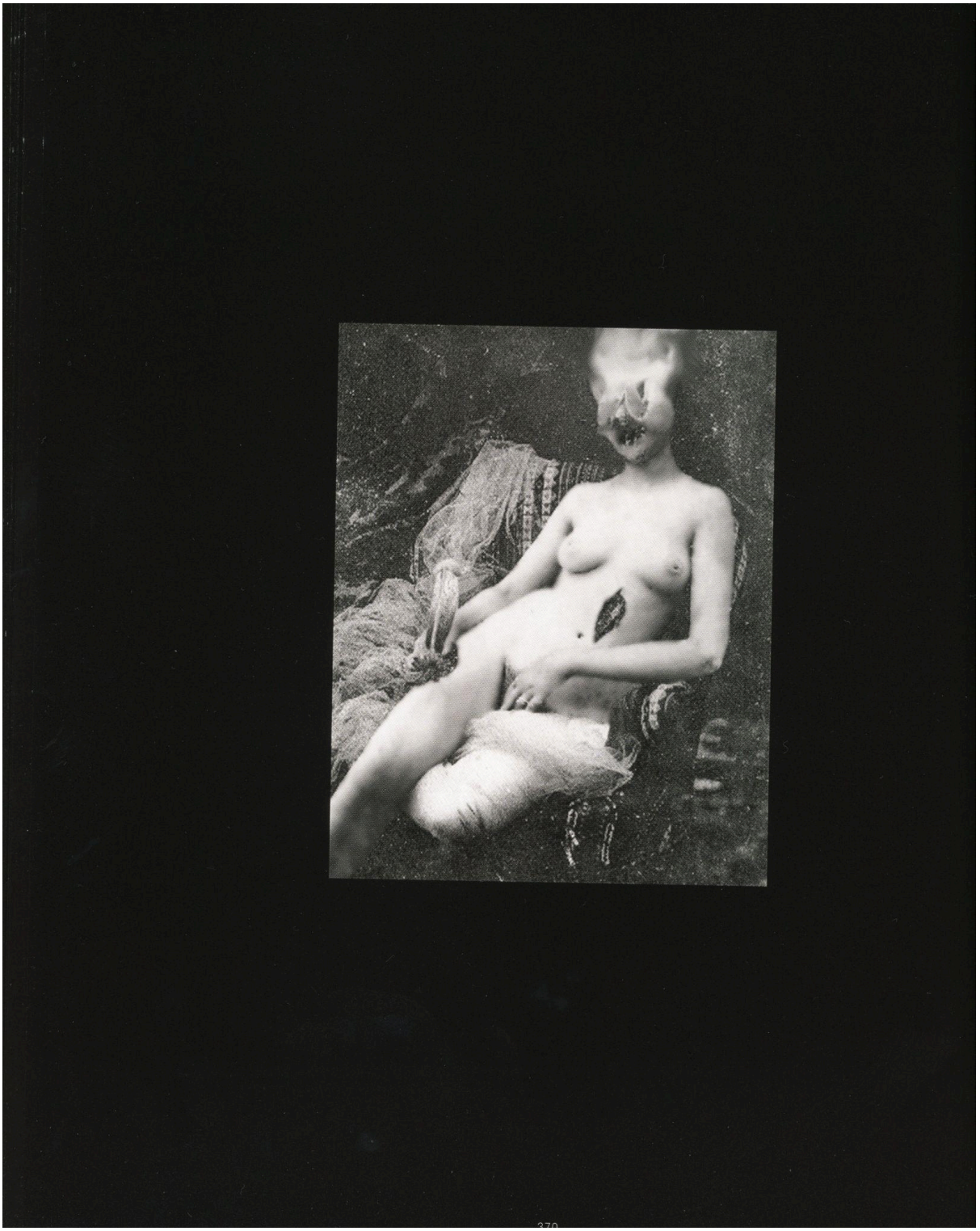
David Lynch, *Distorted Nude n°20*, montage digital, 1999



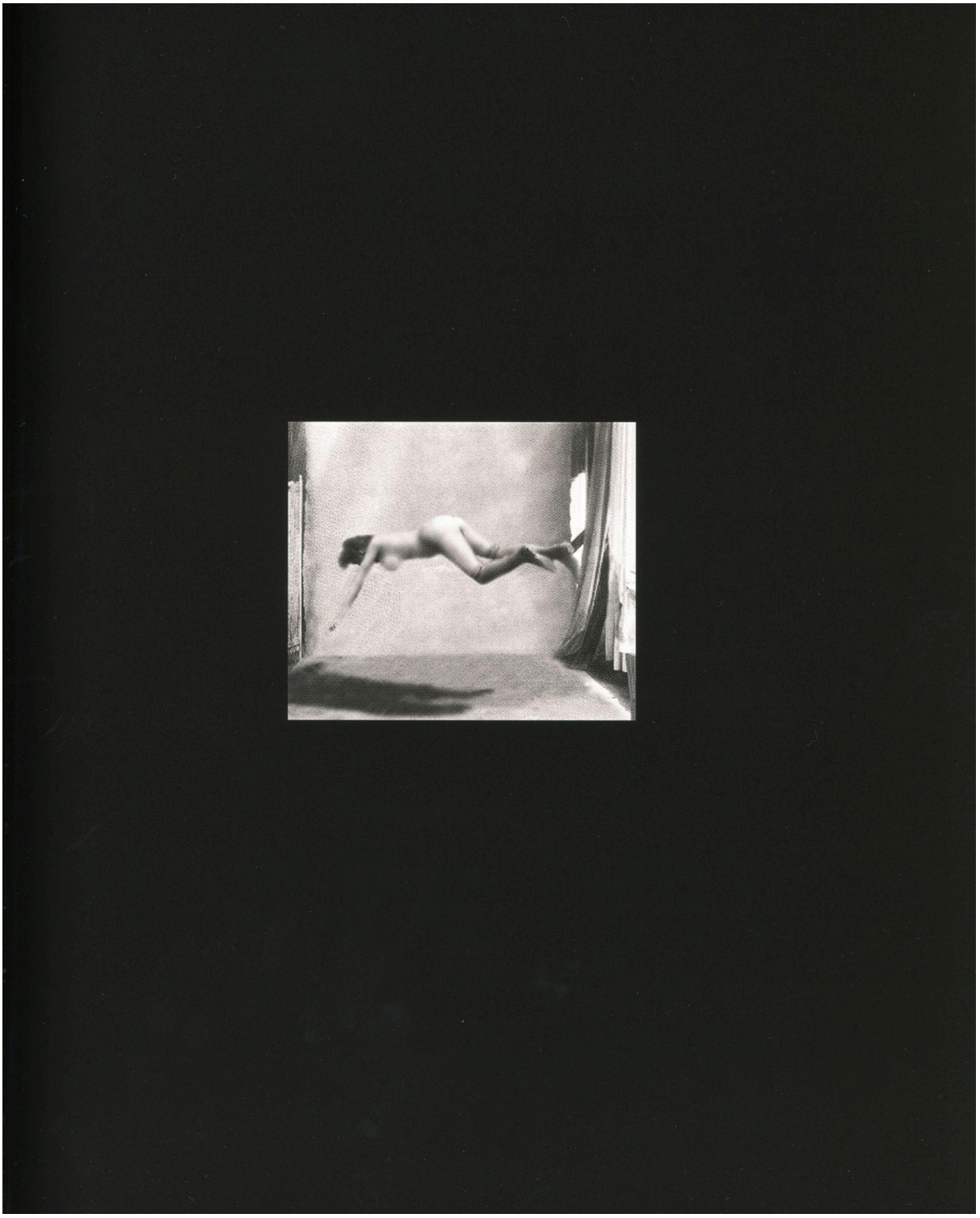
David Lynch, *Distorted Nude n°21*, montage digital, 1999



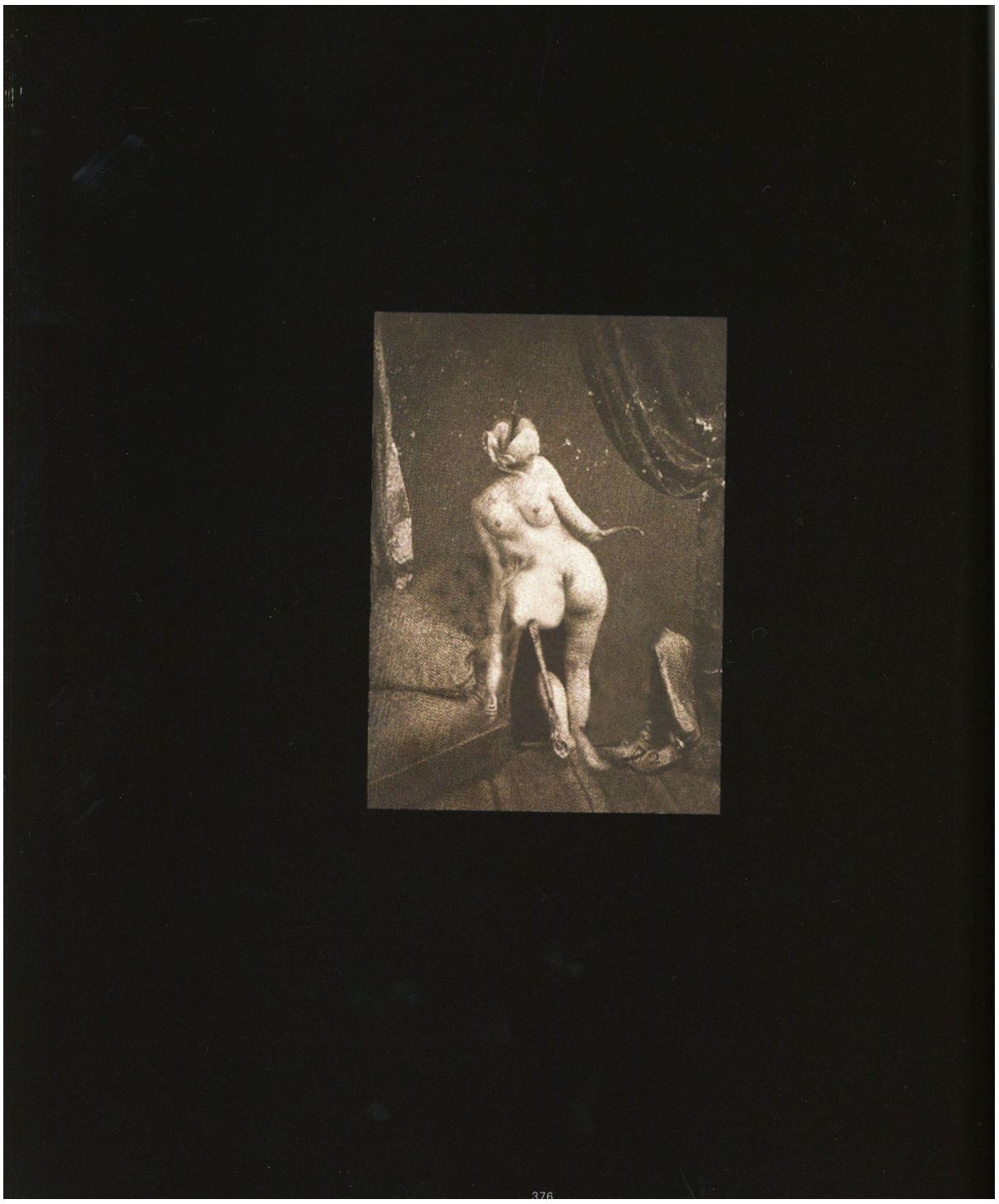
David Lynch, *Distorted Nude n°22*, montage digital, 1999



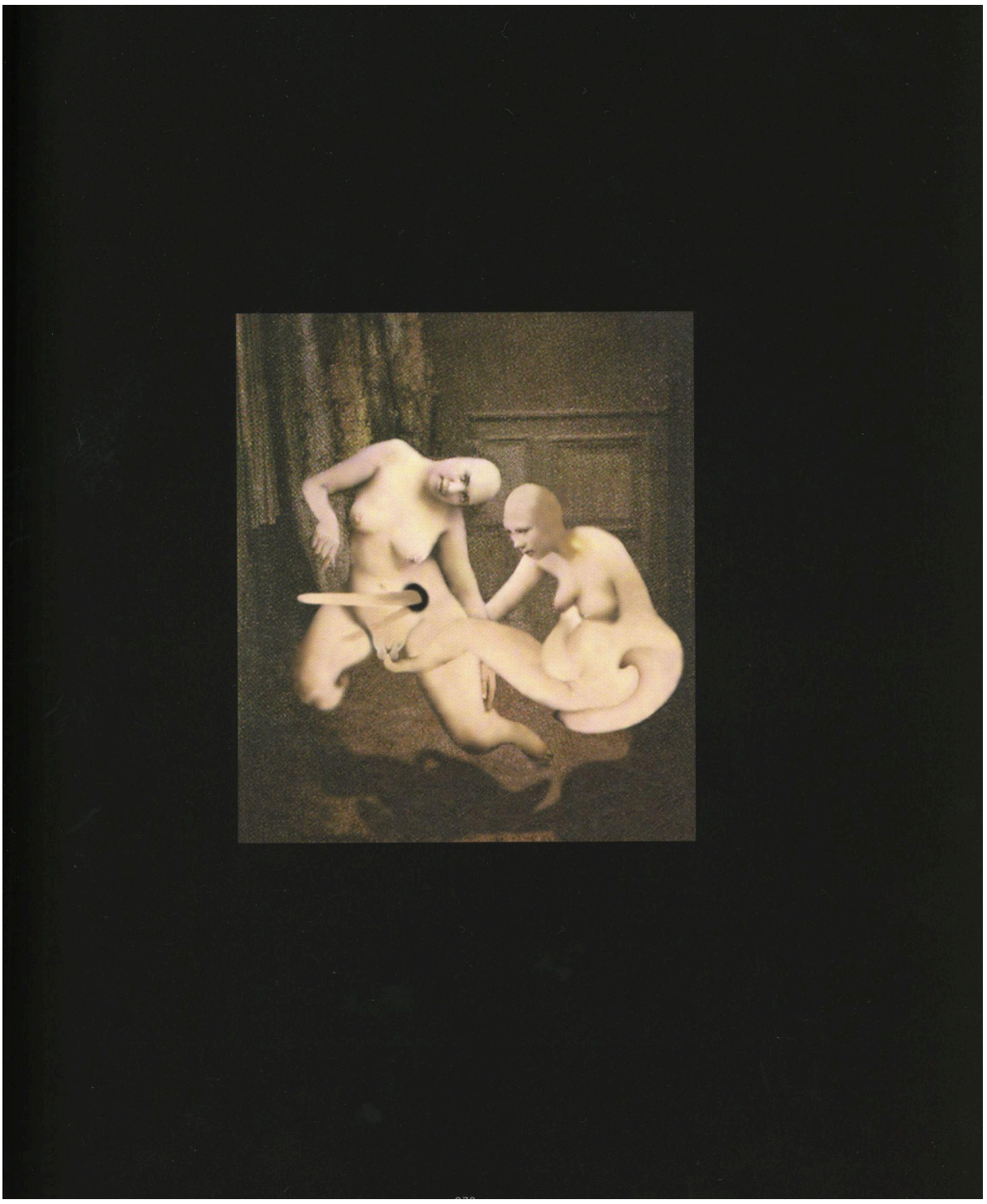
David Lynch, *Distorted Nude n°23*, montage digital, 1999



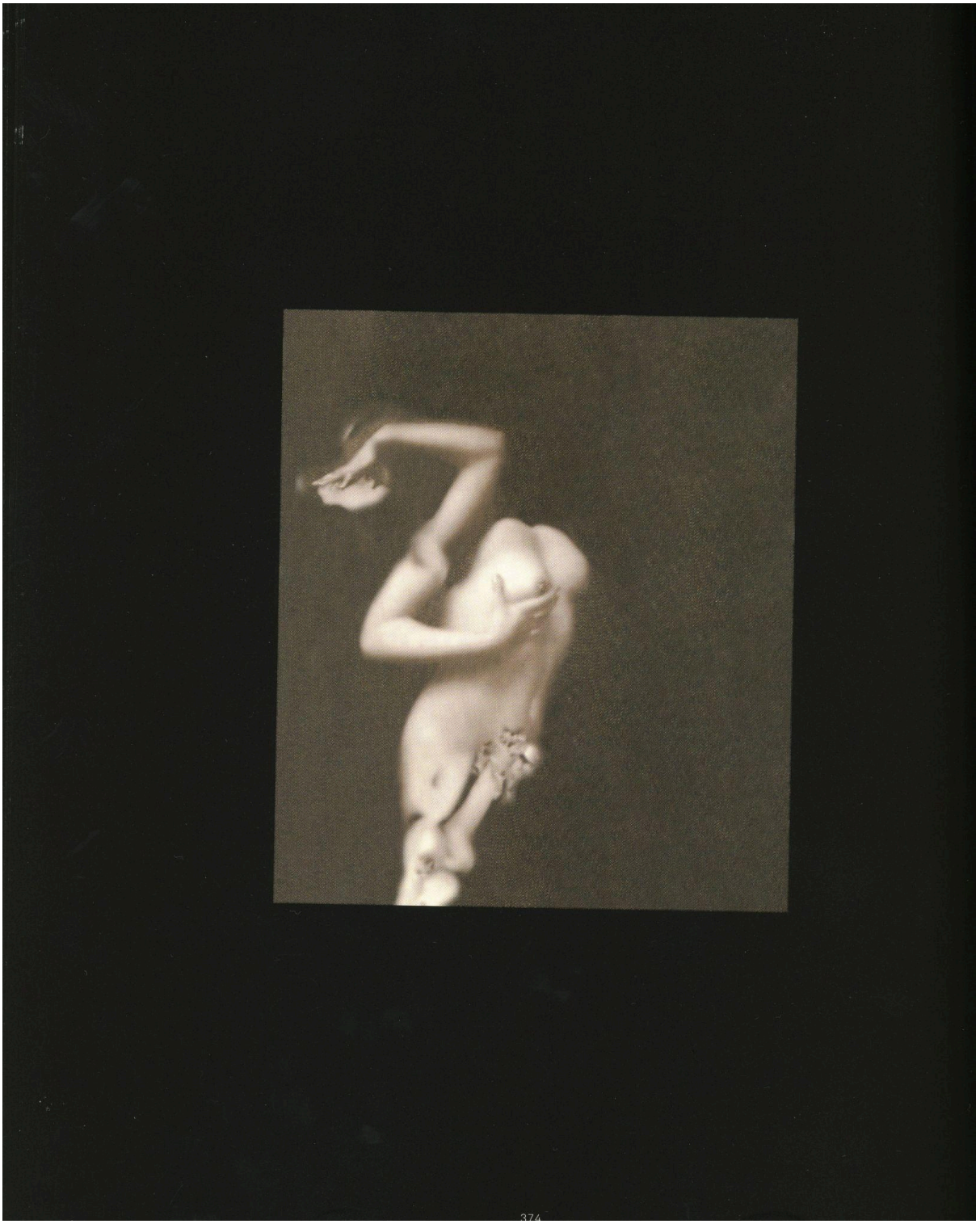
David Lynch, *Distorted Nude n°24*, montage digital, 1999



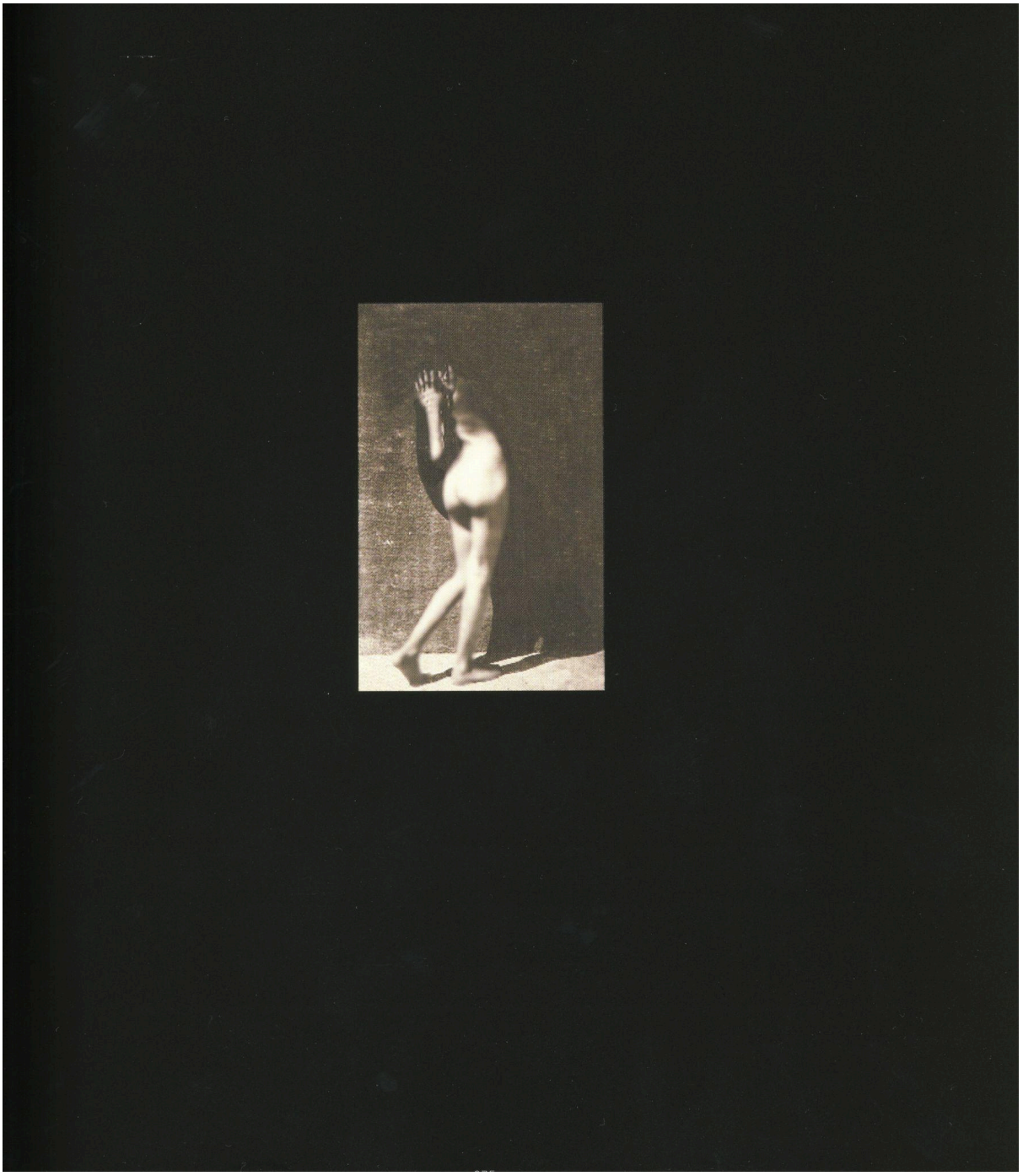
David Lynch, *Distorted Nude n°25*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°26*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°27*, montage digital, 1999



David Lynch, *Distorted Nude n°28*, montage digital, 1999

Informations complémentaires (films cités, Twin Peaks, Kafka, le Dahlia noir)

Eraserhead

Dans un monde industriel et oppressant, Henry Spencer vit seul dans un petit appartement. Sa vie monotone est bouleversée lorsqu'il apprend que son ex-petite amie, Mary, a donné naissance à son enfant, une créature malformée et inquiétante. Mary souffre de dépression postnatale et est incapable de s'occuper du bébé. Henry se sent obligé de rester pour l'aider, mais leur relation est tendue et dysfonctionnelle.

Henry a des interactions étranges avec ses voisins, notamment un couple mystérieux qui semble avoir une influence sinistre sur sa vie. Les voisins et leur comportement étrange ajoutent à l'atmosphère cauchemardesque du film.

Le bébé de Mary et Henry est une source de perturbation constante. Il pleure sans cesse, ajoutant à la tension et au malaise du film. Les séquences oniriques et hallucinatoires, comme celle où Henry flotte dans un espace stérile, brouillent la frontière entre la réalité et le rêve, contribuant à l'atmosphère oppressante.

Le film atteint son apogée lorsque Henry tue accidentellement le bébé dans un moment de désespoir. Il est ensuite poursuivi par une figure mystérieuse, intensifiant le climat de tension et de terreur. La fin est ouverte à l'interprétation, laissant les spectateurs perplexes quant à la signification finale de l'histoire.

personnages clefs :

Dame du radiateur : Personnage énigmatique qui apparaît dans les rêves de Henry Spencer, le protagoniste du film. Souvent associé à des moments de répit ou de réconfort pour Henry au milieu de son environnement oppressant et cauchemardesque. La Dame du Radiateur chante une chanson apaisante et semble représenter un refuge pour Henry face aux difficultés

qu'il rencontre dans sa vie quotidienne. Cependant, certains aspects de ce personnage sont troublants et ambigus. Sa présence dans les rêves de Henry (lorsqu'il observe son radiateur) peut être interprétée de différentes manières, et certains spectateurs voient en elle un élément perturbateur plutôt qu'apaisant. La nature exacte de la Dame du Radiateur et son rôle dans l'histoire restent ouverts à l'interprétation, ce qui contribue à l'atmosphère mystérieuse et dérangeante du film.

Henry : Personnage principal du film. Il est un jeune homme timide et introverti qui vit seul dans un petit appartement dans un monde industrie, désolé et plongé dans une série d'événements étranges et cauchemardesques. Au fil de l'histoire, Henry est représenté comme un homme vulnérable et désorienté, cherchant désespérément un sens à sa vie chaotique et absurde. Son parcours dans le film est marqué par des moments de confusion, de terreur et de révélation, culminant dans une fin ambiguë qui laisse les spectateurs perplexes quant à la signification finale de son histoire.

Baby : Le bébé est une figure centrale et énigmatique qui joue un rôle crucial dans l'histoire du film. Il est le fils de Henry Spencer, le protagoniste du film. Représenté comme une créature étrange et déformée, avec une tête disproportionnée et des yeux vitreux qui donnent l'impression qu'il est constamment en train de regarder Henry avec une intensité inquiétante.

Elephant Man

Le film raconte l'histoire vraie de Joseph Merrick, un homme victime d'une maladie défigurante appelée syndrome de Protée, qui est exposé comme une curiosité de foire sous le nom de "l'homme éléphant". L'histoire commence avec le Dr Frederick Treves, un chirurgien de l'hôpital londonien de la Whitechapel, qui découvre Merrick dans une foire et est bouleversé par sa condition inhumaine.

Treves décide de prendre en charge Merrick et de le faire admettre à l'hôpital, où il est traité avec dignité et respect pour la première fois de sa vie. Merrick se lie d'amitié avec Treves et d'autres membres du personnel de l'hôpital, notamment la belle actrice Mrs. Kendal, qui lui apporte de la joie et du réconfort.

Pendant ce temps, Merrick continue de souffrir des cruautés de la société victorienne, notamment des regards méprisants et des moqueries de la part du public. Cependant, sa gentillesse et sa sensibilité touchent ceux qui le rencontrent, et il devient un symbole de compassion et de tolérance dans un monde souvent cruel et indifférent.

personnage clefs :

John Merrick : Personnage principal du film. Il souffre de graves déformations faciales et corporelles causées par sa maladie, ce qui lui vaut le mépris et la cruauté de la société victorienne.

Blue Velvet

Le film s'ouvre sur une image idyllique d'une petite ville américaine, Lumberton, où tout semble normal en surface. Mais cette apparence tranquille est rapidement remise en question lorsque le protagoniste, Jeffrey Beaumont, découvre une oreille humaine coupée dans un terrain vague. Intrigué et poussé par la curiosité, il décide d'enquêter sur cette découverte macabre.

Jeffrey est un jeune homme curieux et naïf qui se retrouve entraîné dans un monde sombre et dangereux qu'il ne soupçonnait pas. En explorant les bas-fonds de Lumberton, il rencontre Dorothy Vallens, une chanteuse de night-club au comportement troublant. Jeffrey devient obsédé par elle et commence à s'immiscer dans sa vie, cherchant à découvrir la vérité sur son implication dans le mystère de l'oreille coupée.

Dorothy est en effet liée à un gangster local violent et pervers, Frank Booth, qui exerce un contrôle tyrannique sur elle et la terrorise. Jeffrey se retrouve entraîné dans un jeu dangereux avec Frank, devenant à la fois fasciné et répugné par son comportement sadique et déviant.

Pendant ce temps, Jeffrey entame une relation complexe avec Sandy, une jeune femme du lycée, qui est la fille d'un détective de la police locale. Ensemble, ils tentent de démêler les fils de l'intrigue, mais leurs efforts les plongent toujours plus profondément dans un tourbillon de perversion et de violence.

Le climax du film se produit lors d'une confrontation explosive entre Jeffrey, Frank et Dorothy, qui met en lumière les sombres secrets et les désirs refoulés de chacun des personnages. À travers cette confrontation, Jeffrey réalise la nature trouble et complexe de la vie adulte, ainsi que les ombres cachées qui hantent même les endroits les plus paisibles en apparence.

Personnages clefs :

Dorothy Vallens : Chanteuse de night-club dans la petite ville de Lumberton. Elle est impliquée dans une relation complexe et troublante avec un gangster local violent et pervers nommé Frank Booth. Dorothy est présentée comme une femme tourmentée, aux prises avec des traumatismes et des désirs refoulés. Elle est à la fois séduisante et vulnérable, exerçant une fascination magnétique sur le protagoniste du film, Jeffrey Beaumont.

Frank Booth : Personnage central, gangster local violent, imprévisible et profondément perturbé. Chef d'un groupe criminel à Lumberton, la ville où se déroule l'histoire. Il exerce un contrôle tyrannique sur son entourage, notamment sur Dorothy Vallens, la chanteuse de night-club, avec qui il entretient une relation perverse et abusive. Caractérisé par son comportement imprévisible et ses sautes d'humeur violentes. Il est obsédé par le pouvoir et la domination, et il exprime souvent ses désirs les plus sombres de manière brutale et destructrice.

Sandy Williams : Fille du détective Williams, un policier respecté de la petite ville de Lumberton, où se déroule l'histoire du film.Sandy est une jeune femme douce et innocente, mais également curieuse et perspicace. Sandy et Jeffrey développent une relation au fil de l'histoire, et elle devient sa confidente et sa complice dans son enquête sur les mystères qui entourent Dorothy Vallens, la chanteuse de night-club liée à des activités criminelles. Sandy représente la pureté et la moralité dans un monde corrompu, et son personnage offre une perspective équilibrée sur les événements.

Sailor et Lula

Le film suit l'histoire d'amour tumultueuse entre Sailor Ripley, un jeune rebelle au cœur tendre, et Lula Pace Fortune, une jeune femme pleine de vie et de passion. Sailor vient de sortir de prison pour avoir tué un homme en légitime défense, et il est déterminé à retrouver Lula, l'amour de sa vie. Ensemble, ils entreprennent un voyage mouvementé à travers les États-Unis, fuyant les forces sombres qui cherchent à les séparer.

Dès le début du film, on assiste à la détermination de Sailor à retrouver Lula, malgré les obstacles qui se dressent sur son chemin. Leur amour est passionné et intense, mais il est également menacé par les dangers qui les entourent, notamment la mère de Lula, Marietta, qui est déterminée à les séparer.

Au fur et à mesure de leur voyage, Sailor et Lula rencontrent une série de personnages excentriques et souvent inquiétants, dont certains sont liés à leur passé tumultueux. Ils sont confrontés à des situations dangereuses et à des confrontations violentes, mais leur amour l'un pour l'autre reste inébranlable.

Le récit est ponctué par des moments de suspense, de romance et de mystère, avec des éléments surréalistes et des séquences de rêve qui ajoutent une dimension supplémentaire à l'histoire. L'atmosphère du film est teintée de nostalgie et de désespoir, mais aussi de moments de beauté et de tendresse entre Sailor et Lula.

Lost Highway

Le film s'ouvre sur Fred Madison, un saxophoniste, et sa femme Renée, qui vivent dans une maison isolée. Ils commencent à recevoir des cassettes vidéo mystérieuses de l'extérieur, montrant des séquences filmées de l'intérieur de leur maison. Bientôt, des événements étranges et inexpliqués commencent à se produire, semant le doute et la paranoïa dans l'esprit de Fred.

Un jour, Fred découvre le corps sans vie de sa femme Renée à côté de lui dans leur lit. Il est accusé de son meurtre et condamné à la peine de mort. Alors qu'il est en prison, Fred subit une transformation radicale : il se métamorphose en un jeune mécanicien nommé Pete Dayton, sans se rappeler ce qui s'est passé.

Pete commence une nouvelle vie en dehors de la prison, travaillant dans un garage et entamant une relation avec une femme nommée Alice. Cependant, les éléments de son passé tumultueux continuent de le hanter alors qu'il se retrouve impliqué dans des affaires criminelles et des événements étranges.

La frontière entre la réalité et le fantasme devient de plus en plus floue alors que les deux identités de Fred et Pete semblent se chevaucher.

Le film atteint son apogée lorsque Pete se retrouve confronté à des personnages sinistres et mystérieux, dont un mystérieux homme sans visage nommé Mystery Man, qui semble connaître ses secrets les plus sombres.

personnages et notions clefs :

Fred Madison : Personnage principal, il se retrouve piégé dans une série d'événements étranges et inquiétants. Lorsque sa femme est retrouvée morte, il est accusé de son meurtre et condamné à mort. La personnalité de Fred est complexe et tourmentée. Il semble tour à tour perturbé, confus et désespéré alors qu'il tente de comprendre ce qui lui arrive et de faire face à sa propre culpabilité.

Renée : Épouse de Fred Madison. Personnage enveloppé de mystère et de complexité, sa véritable nature demeure ambiguë tout au long du film. Son rôle est central dans l'évolution de l'intrigue, notamment lorsque son meurtre présumé entraîne Fred dans une spirale de confusion et de désespoir.

Pete Dayton : Jeune mécanicien travaillant dans un garage. Il devient le protagoniste de l'histoire lorsqu'il prend involontairement la place de Fred Madison, le personnage principal du début du film. Lorsque Fred Madison est accusé du meurtre de sa femme, il se transforme mystérieusement en Pete Dayton, sans se rappeler de son ancienne identité. Il commence

alors une nouvelle vie en dehors de la prison, ignorant totalement les événements qui ont conduit à cette transformation. Il est présenté comme un personnage plus jeune, plus naïf et plus innocent que Fred. Il devient rapidement impliqué dans des affaires criminelles, notamment lorsqu'il entame une relation avec Alice, la maîtresse d'un gangster local.

Alice : Celle-ci est jouée par la même actrice que Renée mais est différenciée par ses cheveux blonds, elle est la maîtresse d'un gangster local nommé Mr. Eddy, également connu sous le nom de Dick Laurent. Pete Dayton, le personnage principal après la transformation de Fred Madison, devient impliqué dans une relation amoureuse avec elle. Leur relation est tumultueuse et complexe, mêlée d'attraction et de danger, et elle est un élément clé de l'intrigue du film. Elle est présentée comme une femme séduisante et énigmatique, mais elle est également vulnérable et tourmentée par son propre passé.

Mr Eddy / Dick Laurent : Gangster local puissant et impitoyable, impliqué dans des activités criminelles variées. Il est le propriétaire d'un night-club et exerce un contrôle tyrannique sur son entourage. Son comportement est imprévisible et violent, et il utilise souvent la menace et l'intimidation pour obtenir ce qu'il veut.

Mystery Man : Apparaît de manière inattendue dans plusieurs scènes du film, souvent sans prévenir et avec une présence sinistre. Son visage pâle et impassible, associé à son apparence inhabituelle, contribue à créer une atmosphère d'inquiétude et de malaise. Il semble avoir une connaissance intime des secrets et des peurs les plus sombres des autres personnages. Il intervient de manière inquiétante dans la vie de Fred Madison, le protagoniste, et de Pete Dayton, son alter ego, semant la confusion et la terreur dans leur existence.

Andy : Andy est un ami de Dick Laurent (également connu sous le nom de M. Eddy). Il est lié à Renée/Alice. Dans le monde de Fred, il connaît Renée et semble avoir une relation étroite avec elle. Dans le monde de Pete, Andy connaît Alice, une autre identité de Renée.

Le salon d'Andy : Le salon est décoré de manière moderne et élégante, avec des meubles de haute qualité, des œuvres d'art contemporaines et des objets de décoration coûteux.
On y trouve un éclairage tamisé, créant une ambiance entre « chic » et sinistre. Le salon est spacieux, avec de grands canapés en cuir, des tables en verre et des tapis de designer. Le point important dans notre démonstration est que dans ce salon, un vidéo projecteur passe en

boucle une vidéo pornographique montrant Alice / Renee dans un acte sexuel violent qui va jusqu'à ressembler à un « snuff movie ».

Mulholland Drive

Le film s'ouvre sur une scène où une femme brune aux cheveux longs, plus tard nommée Rita, elle survit miraculeusement à un accident de voiture sur la route de Mulholland Drive à Los Angeles mais a totalement perdu la mémoire de son identité. Elle rentre par effraction dans l'appartement de Diane, une femme blonde fraichement débarquée à Los Angleles pour tenter sa chance en tant qu'actrice. Rita ne se souvient que de son nom, et les deux femmes décident de mener une enquête pour découvrir sa véritable identité.

Betty, le nom que Diane adopte dans son fantasme, et Rita découvrent qu'une clé bleue trouvée dans le sac de Rita mène à un appartement où une scène de meurtre horrible a eu lieu. Pendant ce temps, un jeune réalisateur, Adam Kesher, se bat contre des pressions de la part de mystérieux hommes en costume pour choisir la distribution de son prochain film.

Alors que l'histoire progresse, les personnages de Diane se confondent avec les fantasmes de Betty, créant une ambiguïté troublante quant à ce qui est réel et ce qui est imaginé. Betty et Rita sont en quelque sorte des projections de Diane, reflétant ses désirs et ses peurs. L'appartement où elles mènent leur enquête devient le lieu où Diane confronte son propre passé tragique et les sentiments de culpabilité qui la hantent.

Le film explore différentes réalités qui se chevauchent et se contredisent. Les personnages semblent avoir plusieurs identités, comme en témoigne la confusion entre Rita et une actrice nommée Camilla Rhodes. Des éléments narratifs se répètent et se déforment, créant une atmosphère d'incertitude et de tension croissante.

La dernière partie du film révèle que la plupart des événements se déroulent dans un rêve troublant de Diane, qui imagine une réalité alternative où ses désirs les plus profonds sont réalisés. Cependant, ce rêve devient progressivement un cauchemar alors que la culpabilité de Diane la consume, et les frontières entre le fantasme et la réalité s'effondrent de manière spectaculaire dans un final déchirant et déconcertant.

personnages clefs :

Betty : Elle est l'un des personnages principaux du film et occupe une place centrale dans son intrigue. Au début du film, elle arrive fraîchement à Los Angeles avec des rêves de devenir actrice. Ell est représentée comme une jeune femme idéaliste, pleine d'optimisme et de détermination à réussir dans l'industrie cinématographique. Elle est pleine de vie et d'innocence, contrastant avec les aspects plus sombres et mystérieux de l'histoire. Son personnage est le fil conducteur qui guide les spectateurs à travers les différentes réalités et les mystères du film. Cependant, à mesure que l'histoire progresse, les frontières entre la réalité et le fantasme commencent à s'estomper. Betty elle-même devient le point focal de plusieurs interprétations de l'histoire, laissant les spectateurs perplexes quant à la véritable nature de son personnage et de son parcours. En fin de compte, Betty incarne à la fois l'innocence et la corruption, et son personnage joue

Rita : Rita est le nom adopté par une femme amnésique qui est trouvée par Betty. Elle devient un personnage central de l'intrigue alors qu'elle et Betty entreprennent une enquête pour découvrir l'identité de Rita et les circonstances de son amnésie. Elle est initialement présentée comme une femme mystérieuse et vulnérable, ne se souvenant que de son nom et cherchant désespérément à comprendre ce qui lui est arrivé. Son personnage est entouré de mystère et d'ambiguïté, et elle est liée à de nombreux éléments étranges et surréalistes qui peuplent le monde du film.

Inland Empire

Le film suit l'histoire d'une actrice hollywoodienne, Nikki Grace, qui décroche le rôle principal dans un mystérieux film intitulé *On High in Blue Tomorrows*. Le réalisateur du film, Kingsley Stewart, avertit Nikki que le scénario est maudit, car il s'agit d'un remake d'une production polonaise inachevée intitulée *47* qui s'est terminée dans la tragédie.

Alors que Nikki commence à tourner le film, elle se plonge dans son personnage et dans le monde étrange et tordu du cinéma. Elle se retrouve bientôt mêlée à des jeux de pouvoir, des complots et des relations complexes avec d'autres acteurs et membres de l'équipe.

Au fur et à mesure que le tournage progresse, la frontière entre la réalité et la fiction devient de plus en plus floue pour Nikki. Elle commence à vivre des expériences étranges et troublantes, où les limites du temps, de l'espace et de l'identité semblent se dissoudre.

Le récit est entrelacé de nombreuses sous-intrigues et de séquences apparemment non liées, souvent présentées de manière non linéaire et fragmentée. Ces éléments confèrent au film une atmosphère de confusion et de mystère, où le spectateur est invité à interpréter les événements de manière subjective.

Le film explore des thèmes tels que la dualité de l'identité, la nature de la réalité et les mystères de la création artistique. Il présente une série de motifs récurrents, y compris des images de lapins, de couloirs sombres et de visages déformés, qui ajoutent à son atmosphère étrange et inquiétante.

La saga *Twin Peaks*

Saison 1

La série commence par la découverte du corps sans vie de Laura Palmer, une adolescente populaire de la petite ville de Twin Peaks, située dans l'État de Washington. L'agent spécial du FBI, Dale Cooper, est envoyé pour enquêter sur ce meurtre. En arrivant à Twin Peaks, Cooper se plonge dans le mystère qui entoure la mort de Laura, tandis que la communauté est secouée par le choc de cette perte.

Au fur et à mesure que Cooper et le shérif Harry Truman mènent leur enquête, ils découvrent les secrets sombres et les intrigues complexes qui se cachent sous la surface de la ville en apparence paisible. Les suspects se multiplient, et chaque personnage révèle des facettes de sa personnalité qui compliquent l'affaire. Entre-temps, des éléments surnaturels et mystérieux commencent à émerger, y compris des visions étranges et des rêves prophétiques de Cooper.

La saison 1 se termine sur un cliffhanger intense alors que Cooper est attaqué par un mystérieux individu en costume, tandis que d'autres événements énigmatiques se produisent à Twin Peaks.

Saison 2

La saison 2 reprend l'enquête sur le meurtre de Laura Palmer, mais elle s'élargit pour explorer davantage les intrigues et les relations entre les habitants de Twin Peaks. De nouveaux personnages sont introduits, et de nouvelles histoires se tissent, souvent entrelacées avec les événements de la saison précédente.

L'enquête sur le meurtre de Laura Palmer se poursuit, avec des révélations choquantes et des rebondissements inattendus qui jettent une lumière nouvelle sur les mystères de la ville. Les relations entre les personnages sont mises à l'épreuve, et des alliances improbables se forment alors que chacun cherche la vérité derrière les événements troublants qui se déroulent à Twin Peaks.

La saison 2 culmine dans une série de révélations et de confrontations dramatiques, aboutissant à la résolution de l'enquête sur le meurtre de Laura Palmer. Cependant, de nouvelles questions surgissent et de nouveaux mystères se profilent à l'horizon, laissant les habitants de Twin Peaks et les téléspectateurs en proie à une incertitude persistante sur le destin de la ville et de ses habitants.

Twin Peaks Fire Walk With Me

Le film se déroule avant les événements de la série télévisée. Il explore les derniers jours de Laura Palmer, la jeune fille dont le meurtre a été le point central de l'intrigue de la série.

L'histoire commence avec des séquences troublantes montrant des agents du FBI, notamment l'agent spécial Chester Desmond, enquêtant sur la mort mystérieuse d'une jeune fille à Deer Meadow, une ville voisine de Twin Peaks. Les événements de Deer Meadow semblent être liés à ceux de Twin Peaks, introduisant un élément mystère dès le début du film.

Ensuite, le film se concentre sur les derniers jours de Laura Palmer à Twin Peaks. On découvre la vie secrète et troublée de Laura, marquée par des abus sexuels, la toxicomanie et des relations dangereuses. Ses interactions avec les autres habitants de Twin Peaks, y compris

sa meilleure amie Donna Hayward et son petit ami Bobby Briggs, mettent en lumière les complexités de ses relations et la profondeur de ses tourments intérieurs.

Le film culmine dans la nuit de la mort de Laura Palmer, révélant les circonstances choquantes qui ont conduit à sa disparition tragique : son père, sous la forme de Bob, la tue après l'avoir violée et torturée.

Saison 3

La saison 3 reprend l'histoire 25 ans après les événements de la saison 2 et du film "Twin Peaks: Fire Walk With Me". L'agent spécial du FBI, Dale Cooper, est toujours coincé dans le monde parallèle connu sous le nom de Black Lodge, tandis que son double maléfique, surnommé "Mr. C", erre dans le monde réel.

L'histoire s'ouvre sur le retour de Dale Cooper dans le monde réel, mais avec une twist : son esprit est emprisonné dans le corps d'un homme nommé Dougie Jones, tandis que son double maléfique Mr. C poursuit ses propres desseins diaboliques.

Pendant ce temps, à New York et dans le Dakota du Sud, de nouveaux mystères émergent alors que d'anciens personnages font leur retour et de nouveaux personnages sont introduits. Les habitants de la ville sont confrontés à une série d'événements étranges et inexplicables, notamment des meurtres et des phénomènes surnaturels.

L'intrigue se développe à travers une série de sous-histoires entrelacées, chacune explorant différents aspects de l'univers étrange et mystérieux de Twin Peaks. Des éléments surnaturels et symboliques abondent, ajoutant une dimension de mystère et de complexité à l'histoire.

La saison 3 culmine dans une série de révélations choquantes et de confrontations dramatiques alors que les différents fils narratifs convergent vers une conclusion épique. Des questions sont répondues, mais de nouvelles énigmes émergent, laissant l'histoire de Twin Peaks ouverte à l'interprétation et à la spéculation.

personnages et notions clefs :

Black Lodge : lieu surnaturel et mystérieux qui occupe une place centrale dans l'univers de la série. Il s'agit d'une dimension parallèle, souvent décrite comme une sorte d'enfer ou de monde spirituel, où les forces du bien et du mal s'affrontent. Peuplée de personnages énigmatiques, dont le nain dansant, le géant, et l'homme manchot, qui sont souvent associés à des visions et à des prophéties.
Les règles de la réalité semblent être suspendues, et le temps et l'espace semblent se comporter de manière non linéaire. Souvent représentée comme un lieu de pouvoir où les forces du mal cherchent à manipuler et à corrompre les habitants de Twin Peaks et d'ailleurs. Les personnages qui entrent dans la Black Lodge sont souvent confrontés à leurs peurs les plus profondes et à leurs désirs les plus sombres, et certains ne ressortent jamais.

Également associée à des symboles et à des motifs récurrents dans la série, notamment le sol en damier noir et blanc et la présence d'un rideau rouge mystérieux.

Boite en verre : Élément important de l'intrigue et de l'atmosphère mystérieuse de la série.
La boîte est placée sur une table basse dans une pièce vide, et Sam est chargé de la surveiller attentivement. Il est prévenu de ne jamais quitter son poste de surveillance, car des événements étranges pourraient se produire. La boîte est également équipée de caméras de sécurité qui enregistrent en continu ce qui se passe à l'intérieur.

Au fil des épisodes, la boîte en verre devient le centre d'une intrigue mystérieuse alors que Sam commence à développer une relation avec une collègue nommée Tracey. Ils commencent à observer la boîte ensemble, et lorsqu'ils décident de faire l'amour devant ils sont de l'apparition d'une figure spectrale qui sort de la boite et les déchiquete littéralement.

Son rôle précis et sa signification exacte restent en grande partie ouverts à l'interprétation, ce qui ajoute à l'énigme et à la fascination entourant cet élément de l'histoire.

Bob : Il est décrit par l'artiste comme « l'abstraction qui représente le mal » : un esprit maléfique et une entité démoniaque qui hante la ville de Twin Peaks et ses habitants. Il est initialement présenté comme l'assassin de Laura Palmer, mais il est révélé plus tard qu'il est en réalité une entité surnaturelle qui possède des gens et les pousse à commettre des actes de violence et de perversion. Il utilise souvent des hôtes humains pour accomplir ses méfaits. Le personnage de Bob est associé à des images cauchemardesques, notamment sa représentation sous la forme d'un homme aux cheveux longs et gris avec un sourire diabolique. Il apparaît souvent dans les rêves et les visions des habitants de Twin Peaks, semant la terreur et la confusion partout où il va. Bob incarne les thèmes du mal, de la possession et de la folie.

The Little Man from Earth / Le Bras : Souvent représenté sous la forme d'un homme de petite taille avec des vêtements rayés et une expression énigmatique. Il parle d'une manière cryptique, utilisant des phrases et des symboles qui sont souvent difficiles à interpréter.
Dans la série, le Little Man semble être un guide ou un intermédiaire pour les autres personnages, offrant des indices et des conseils cryptiques sur les événements à venir. Il est souvent associé à des visions et à des rêves, apparaissant dans les rêves des personnages principaux et leur offrant des aperçus du monde surnaturel de la Black Lodge.

Dans la saison 3, le Bras est représenté sous une forme différente, car l'acteur Michael J. Anderson, qui avait précédemment joué le Little Man, n'a pas repris son rôle pour cette saison. À la place, le Bras est représenté comme une version étrange et mécanique du personnage original. Il apparaît comme une structure de métal, du tronc d'un arbre et de machines, avec une douille pour une tête et une lumière rouge clignotante à la place d'un visage.

Judy : Élément mystérieux et ambigu qui est introduit dans la saison 3, Judy est mentionnée à plusieurs reprises dans la série, mais sa véritable nature et son rôle exact restent en grande partie ouverts à l'interprétation. Certains indices suggèrent que Judy pourrait être une entité maléfique semblable à Bob, ou même une force supérieure et mystérieuse qui se cache dans l'ombre.
Judy est souvent associée à des phénomènes surnaturels et à des événements étranges qui se produisent à Twin Peaks et dans ses environs. Son nom est souvent murmuré avec une certaine crainte et respect par les personnages qui semblent en connaître l'existence, mais ses véritables intentions et objectifs demeurent obscurs.

Dale Cooper / Bad Cooper : Dale Cooper est un personnage central et emblématique. Il est un agent spécial du FBI envoyé à Twin Peaks pour enquêter sur le meurtre de Laura Palmer, qui est le point central de l'intrigue de la série. Il est connu pour ses méthodes d'enquête peu conventionnelles, son amour du café et ses enregistrements de dictaphone adressés à sa secrétaire, Diane. Cooper est un personnage complexe, doté d'une intuition remarquable et d'un sens profond de la morale et de la justice.

Cependant, dans la saison 3 de la saga Cooper est confronté à son double maléfique, souvent appelé « Bad Cooper » ou « Mr. C». Ce double est une manifestation corrompue de Cooper, créée par les forces sombres qui opèrent à Twin Peaks. Bad Cooper est un personnage sinistre et calculateur, dépourvu d'empathie et prêt à commettre des actes de violence pour atteindre ses objectifs.

Autres informations

Le Château de Franz Kafka

Monsieur K : Le personnage principal autour duquel l'histoire tourne. Il est un étranger qui arrive dans un village où se trouve un mystérieux château, et il essaie de trouver une explication à sa présence et d'obtenir un emploi au château. Il est souvent confronté à des obstacles et à des absurdités bureaucratiques alors qu'il tente d'entrer en contact avec les autorités du château pour obtenir des réponses à ses questions. Malgré ses efforts, il se retrouve souvent bloqué par les règles complexes et les intrigues qui régissent la vie dans le village et au château.

Dahlia Noir :

L'histoire véritable du Dahlia Noir est celle du meurtre non résolu d'Elizabeth Short en 1947 à Los Angeles. Elizabeth Short, une jeune femme âgée de 22 ans, a été retrouvée morte le 15 janvier 1947 dans un terrain vague à Leimert Park, Los Angeles. Son corps était mutilé de manière horrible, découpé en deux au niveau de la taille, et elle avait été gravement torturée. Ce meurtre sensationnel a fait l'objet d'une grande couverture médiatique et a choqué l'opinion publique de l'époque.

L'enquête sur le meurtre du Dahlia Noir a été l'une des plus célèbres et des plus complexes de l'histoire criminelle américaine, mais malgré les efforts de la police et du FBI, le meurtre est resté non résolu. De nombreuses théories et spéculations ont circulé sur l'identité du tueur, mais aucun coupable n'a jamais été officiellement identifié ni arrêté.

Le meurtre d'Elizabeth Short est devenu une légende urbaine et a inspiré de nombreux livres, films et séries télévisées, dont le roman de James Ellroy et le film du même nom. C'est l'un des crimes les plus célèbres de l'histoire américaine et reste un mystère non résolu à ce jour.

Illustrations

figure 1 : Dialogue entre Fred et Renee dans *Lost Highway* de David Lynch, Lynchnet, url : http://www.lynchnet.com/lh/lhscript.html [consulté le 17/05/2024]

INT. THE MADISON HOUSE - LIVING ROOM - NIGHT

Fred is dressed to go out: Black sport coat and slacks,
buttoned up white shirt. He picks up a music case. A woman
comes into the room. This is Fred's wife, RENEE, 30 years
old, dark hair, dressed smartly, a drink in her hand.

RENEE
You don't mind that I'm not coming
tonight?

FRED
What are you going to do?

RENEE
I thought I'd stay home and read.

Fred looks her over, she's sexy without trying.

FRED
Read?... Read what, Renee?

Renee sits down on a couch and sips her drink. Fred comes

over to her, kisses her on the neck, which makes her laugh.

FRED
It's nice to know I can still make you laugh.

RENEE
I like to laugh, Fred.

FRED
That's why I married you.

RENEE
Wake me up when you get home.

Fred brushes her cheek with his fingers, allowing them to linger for a moment on her face.

figure 2 : David Lynch, *This man was shot 0.9502 seconds ago,* matériaux mixtes sur panneau, 183 x 305 cm, 2004, collection privée

figure 3 : David Lynch, *Blue Velvet*, 1989, stills

figure 4 : David Lynch, *Eraserhead*, 1977, stills

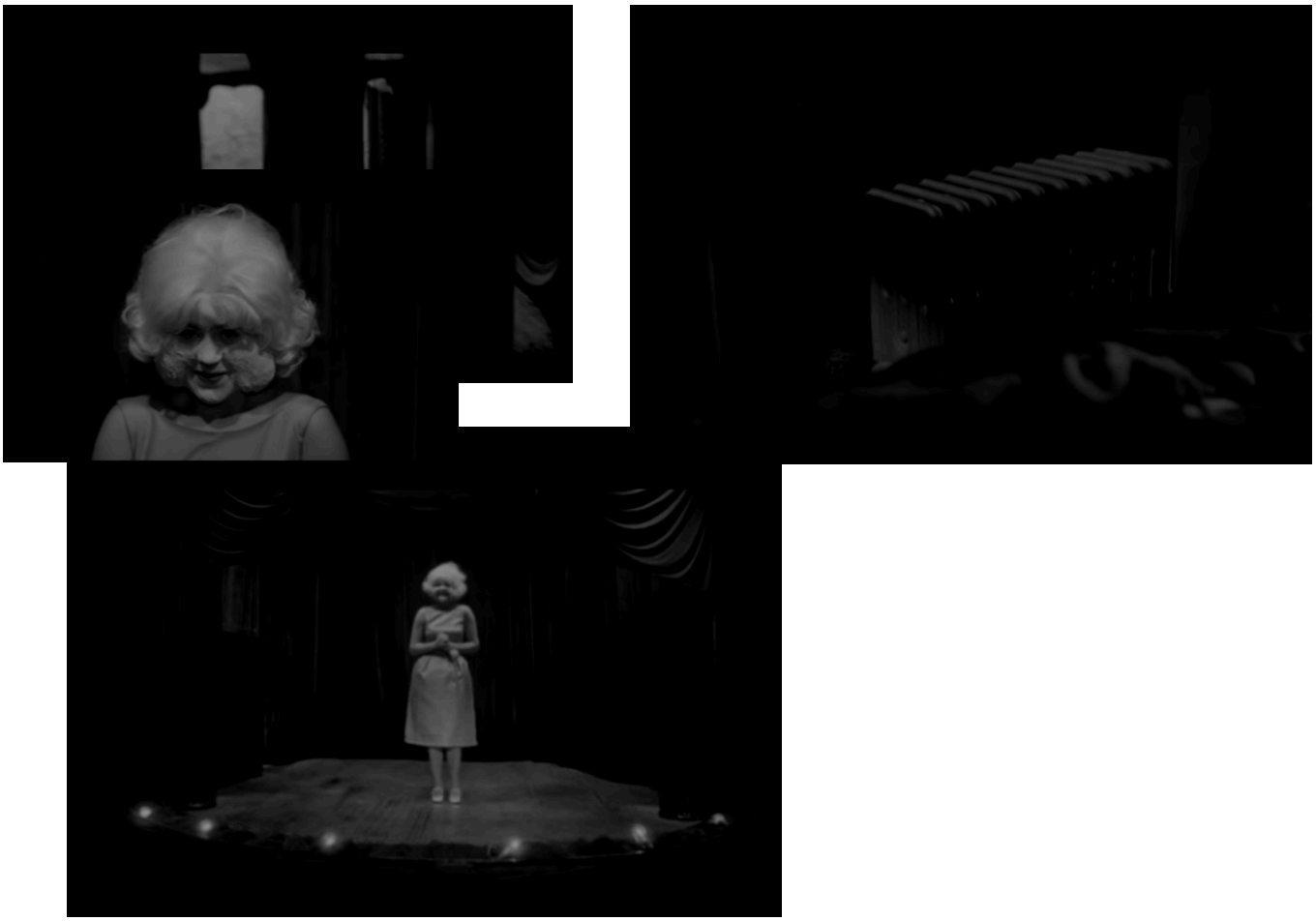


figure 5 : David Lynch, *Girl Dancing*, lithographie sur japon Bunko-Shi, 64 x 88,5 cm, 2008, Idem ed.

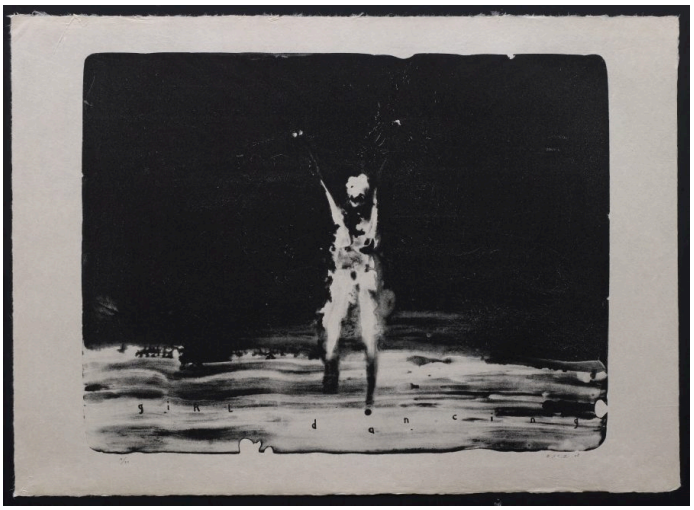


figure 6 : David Lynch, *Fire on Stage*, lithographie sur japon Bunko-Shi, 66 x 89 cm, 2008, Idem ed.

figure 6 : David Lynch, *Distorted Nude n°28*, montage digital, 1999

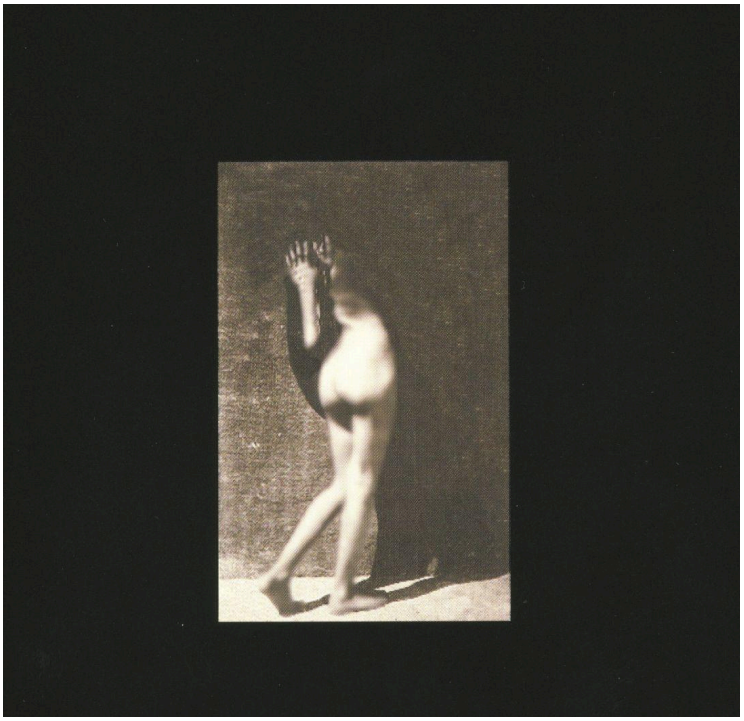


figure 7 : David Lynch, *Bob Sees Himself Walking Toward A Formidable Abstraction,* matériaux mixtes sur toile, 167, 6 x 335, 3 cm, 2000, collection privée

figure 8 : David Lynch, *I Find It Very Difficult to Understand What Is Going on These Days*, Lithographie sur papier Japon Atsu-Shi, 2009 , 64 x 86 cm, Idem ed.

figure 9 : David Lynch, Lost Highway, 1999, stills

figure 10 : David Lynch, *The Alphabet*, 1968, stills

figure 11 : David Lynch, *Distorted Nude n°24*, montage digital, 1999

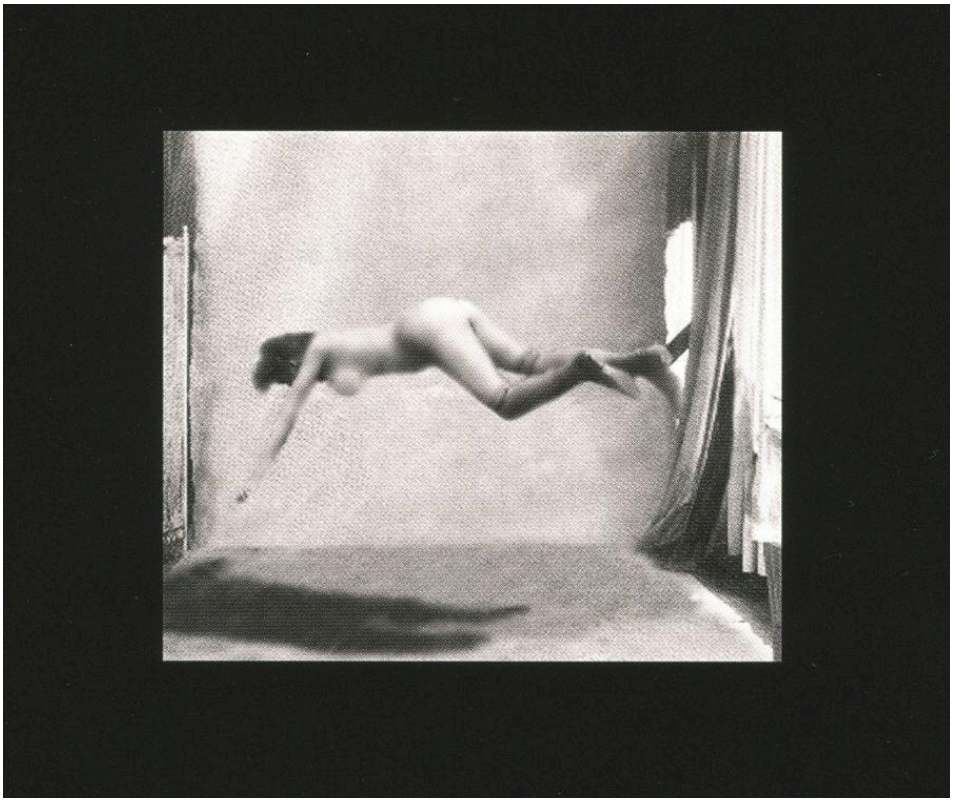


figure 12 : David Lynch, *The Angriest Dog in the World*, bande-dessinée parue dans le *LA Reader*, 1983-1992

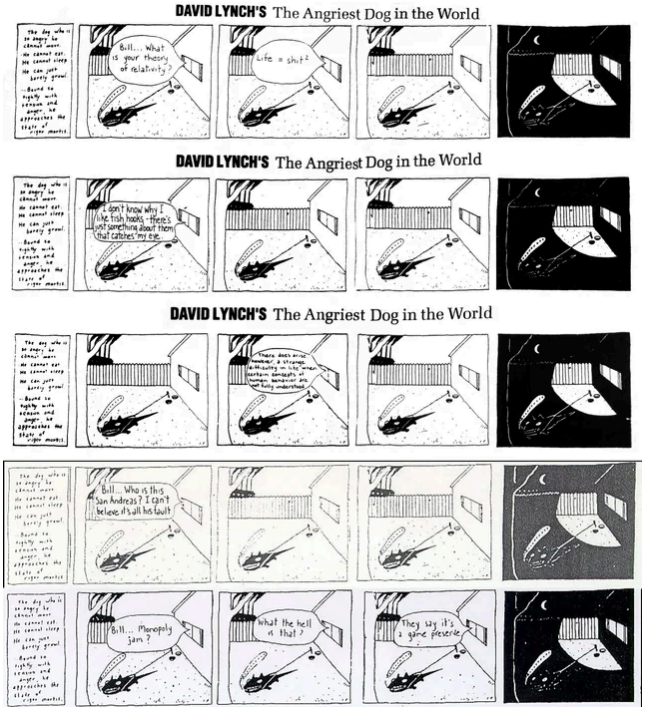


figure 13 : David Lynch, *Distorted Nude n°11*, montage digital, 1999

figure 14 : David Lynch, *Distorted Nude n°26*, montage digital, 1999

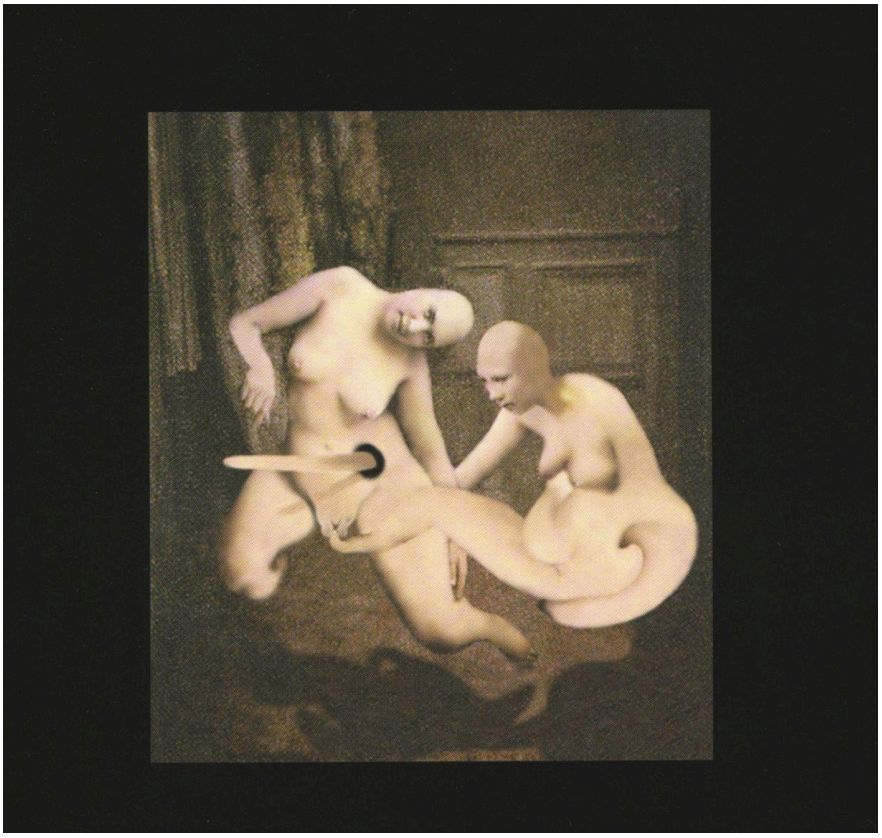


figure 15 : David Lynch, *Distorted Nude n°18*, montage digital, 1999

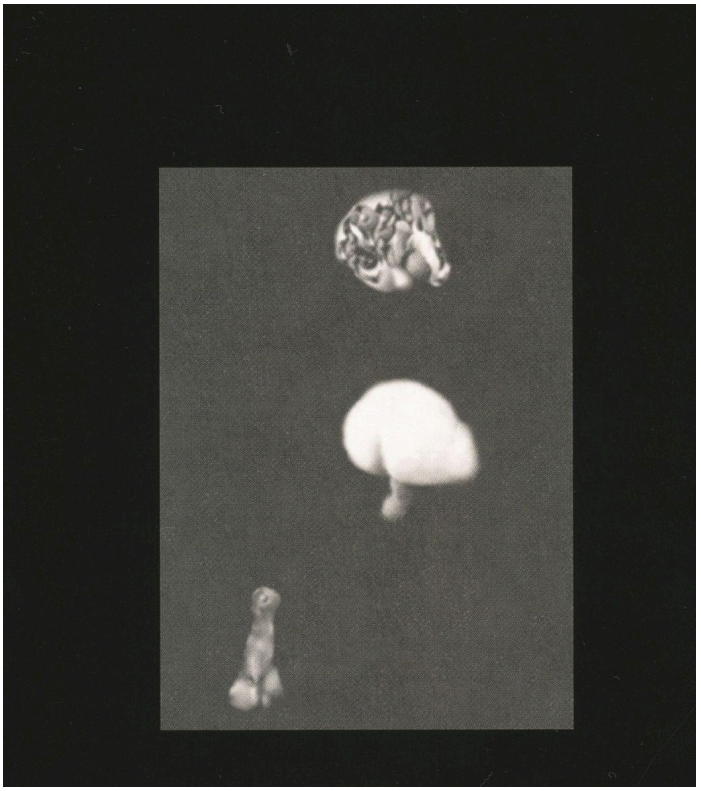


figure 16 : David Lynch, *Distorted Nude n°19*, montage digital, 1999

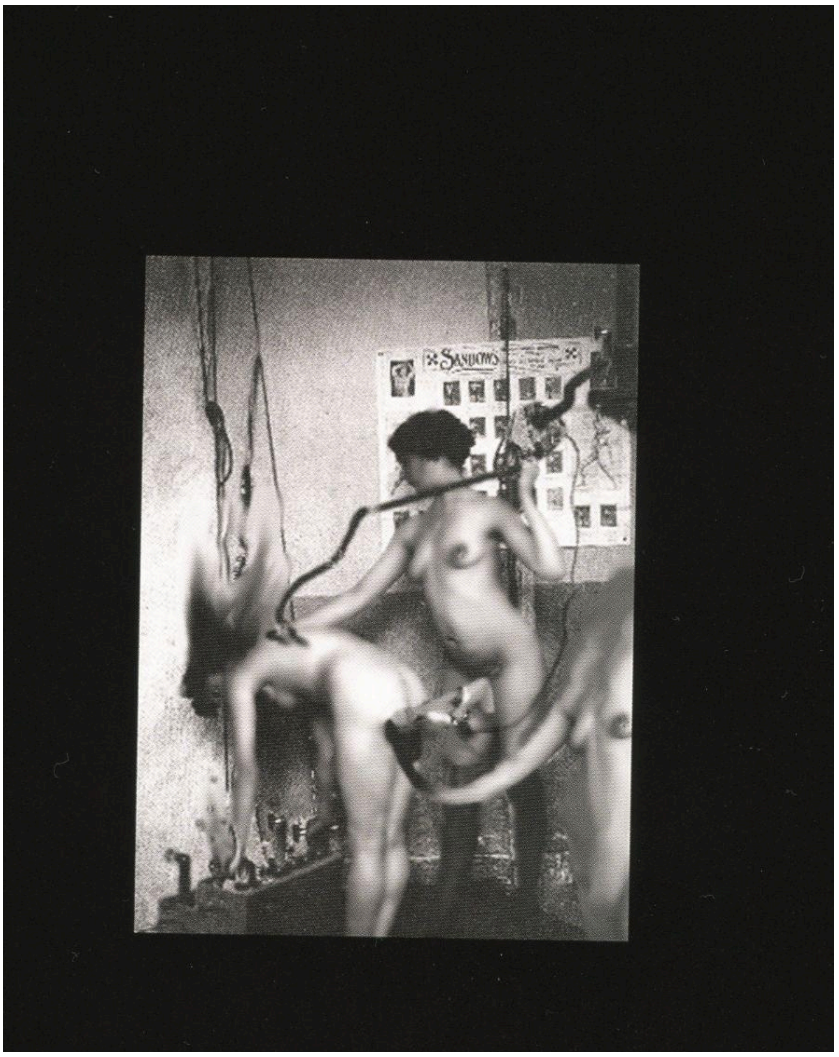


figure 17 : Anonyme, *sans titre*, épreuve gélatino argentique, vers 1900, coll. Uwe Scheid

figure 18 : David Lynch, *Head on Stage*, Lithographie sur papier Japon Atsu-Shi, 65 x 91 cm, 2010, Idem ed.

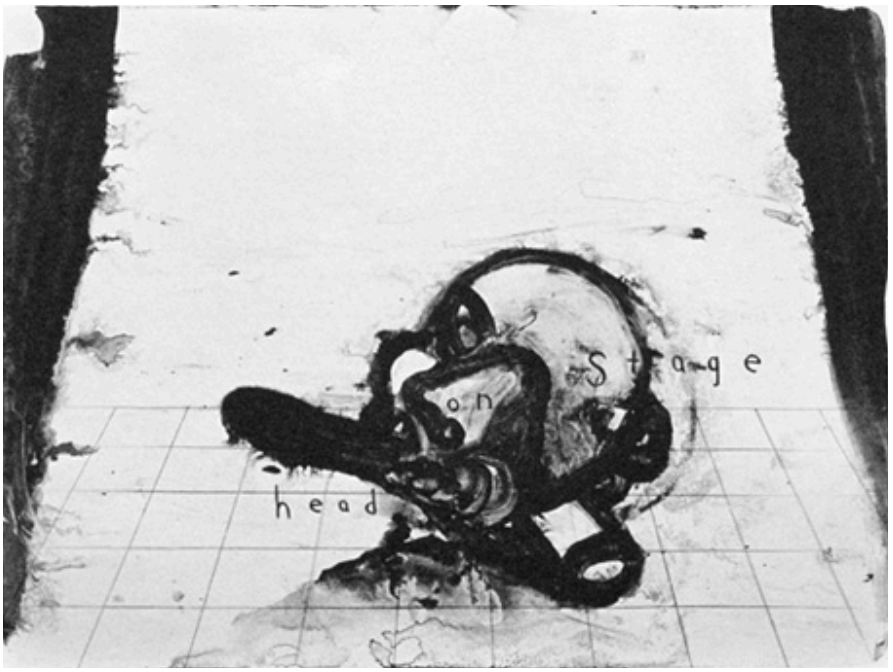


figure 19 : David Lynch, *Small Boy in Room*, matériaux mixtes sur toile, 167,6 x 167,6 cm, 2009, collection privée

figure 20 : David Lynch, *Pete Goes to his Girlfriend's House*, matériaux mixtes sur carton, 183 x 274, 3 cm, 2009, collection privée

figure 21 : David Lynch, *Distorted Nude n°1*, montage digital, 1999

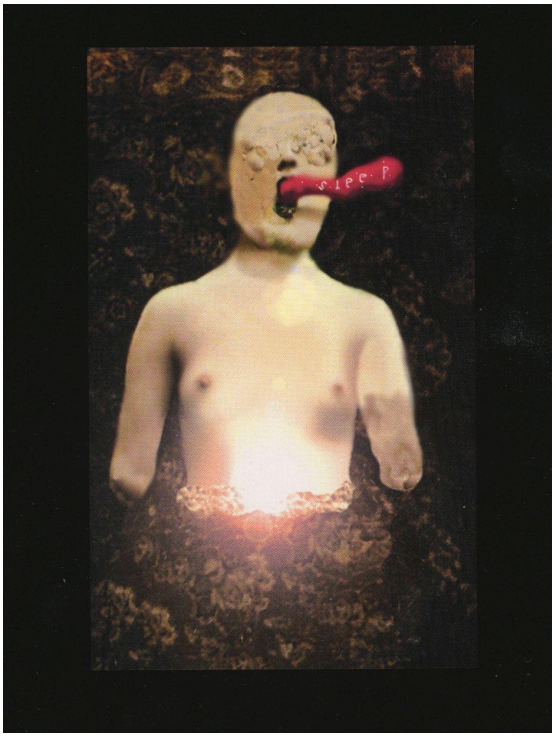


figure 22 : David Lynch, *The Elephant Man*, 1980, still

figure 23 : David Lynch, *Eraserhead*, 1977, still

figure 24 : David Lynch, *Distorted Nude n°13*, montage digital, 1999

figure 25 : David Lynch, *sans titre (Lodz)*, impression jet d'encre, 106,5 x 151,5 cm, 2000

figure 26 : David Lynch, *sans titre (Women and Machines)*, photographie digitale, 2012

figure 27 : David Lynch, *Twin Peaks : The Return*, 2017, still

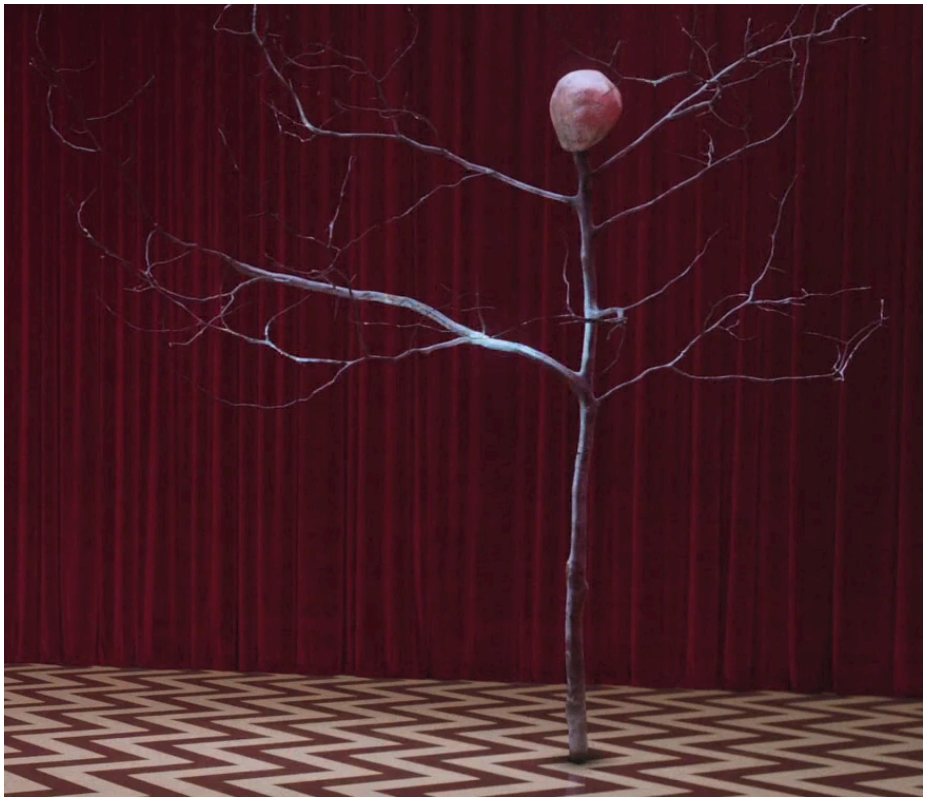


figure 28 : David Lynch, *Distorted Nude n°16*, montage digital, 1999

figure 29 : David Lynch, *Twin Peaks : The Return*, 2017, still

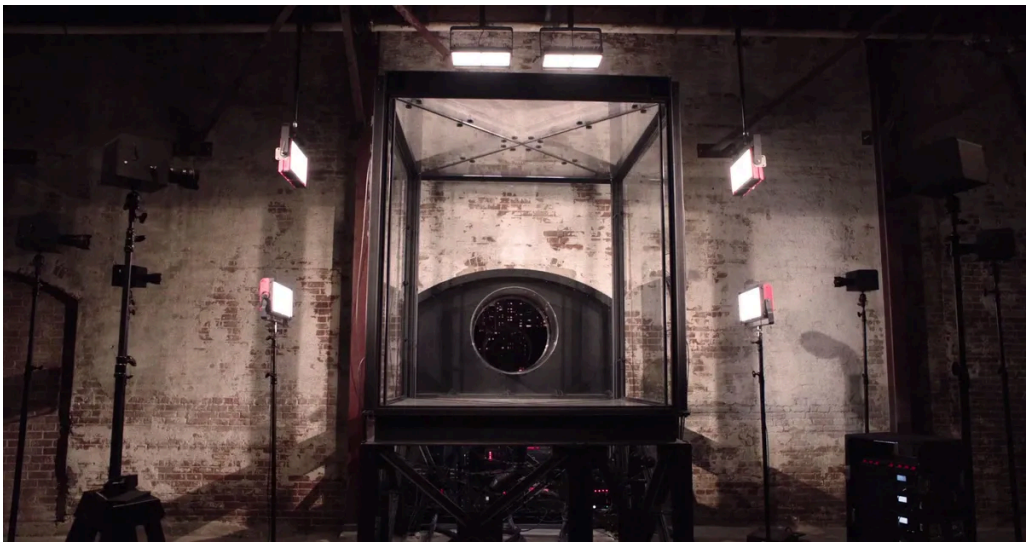


figure 30 : David Lynch, *Distorted Nude n°23*, montage digital, 1999

figure 31 : David Lynch, *Twin Peaks : The Return*, 2017, still / David Lynch, *Twin Peaks*, 1991, still

figure 32 : David Lynch, *Distorted Nude n°5*, montage digital, 1999

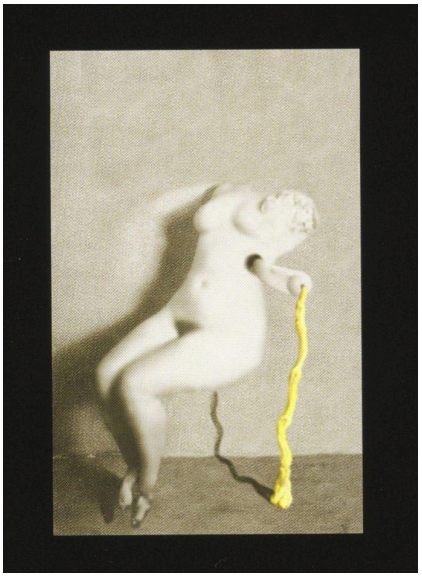


figure 33 : Praxitèle (?), *Hermès portant Dionysos enfant,* marbre de Paros, 212 cm, vers 330 av. J. -C, musée archéologique d'Olympie

figure 34 : Caravage, *La Mort de la Vierge,* huile sur toile, 369 × 245 cm, 1601-1606, musée du Louvre

figure 35 : David Lynch, *Mulholand Drive*, 2001, still

figure 36 : Caravage, *Le Martyre de saint Matthieu*, huile sur toile, 323 × 343 cm, 1599-1600, chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français

figure 37 : David Lynch, *Blue Velvet*, 1986, still

figure 38 : Caravage, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 361 × 520 cm, vers 1608, co-cathédrale Saint-Jean

figure 39 : Caravage, *Judith décapitant Holopherne*, huile sur toile, 145 × 195 cm, 1599-1602, Galerie nationale d'art ancien de Rome

figure 40 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, huile sur bois, 220 × 386 cm, entre 1490 et 1500, musée du Prado

figure 41 : Gustave Moreau, *Ganymède*, aquarelle sur papier, 1886, musée Gustave Moreau

figure 42 : David Lynch, *Distorted Nude n°14*, montage digital, 1999

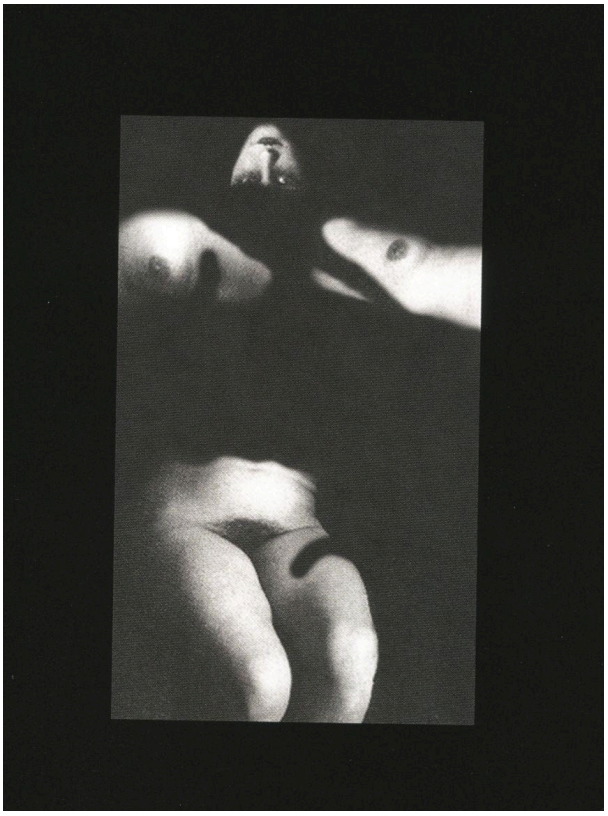


figure 43 : Odilon Redon, *L'Oeil comme un Étrange Ballon se dirige vers l'Infinie*, Lithographie, encre de chine sur papier velin, 1882, 26,2 x 19,8 cm (le motif) ; 37,8 x 28,6 cm (la feuille), Bibliothèque Nationale de France

figure 44 : Odilon Redon, *La mort d'Orphée*, huile sur toile, 50 x 73, 5 cm, 1905-1910, musée des beaux arts de Gifu

figure 45 : David Lynch, *Bob's Anti-Gravity Factory*, matériaux mixtes sur toile, 122, 5 x 107 cm, 2000, collection privée

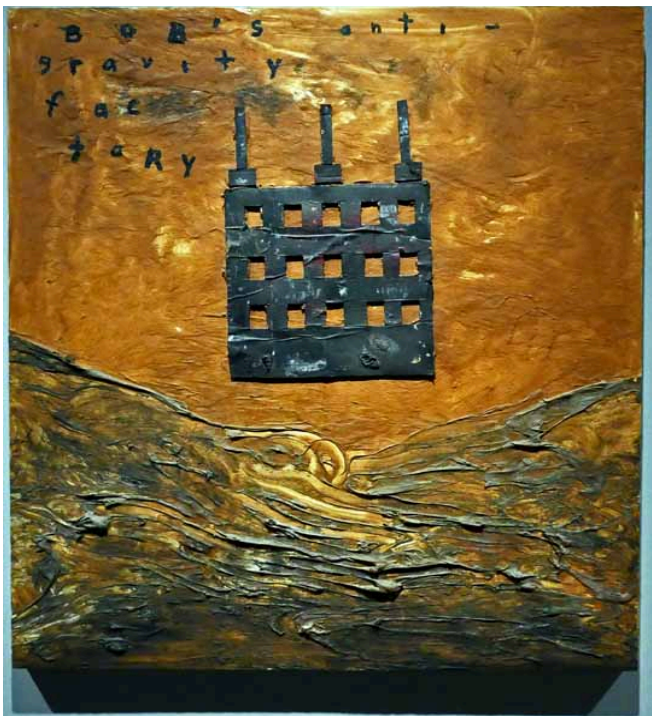


figure 46 : Van Gogh, *Les Oliviers*, huile sur toile, 1889, collection privée

figure 47 : John Heartfield, *Der Krieg*, collage sur papier, 38 x 27 cm, 1933, collection privée

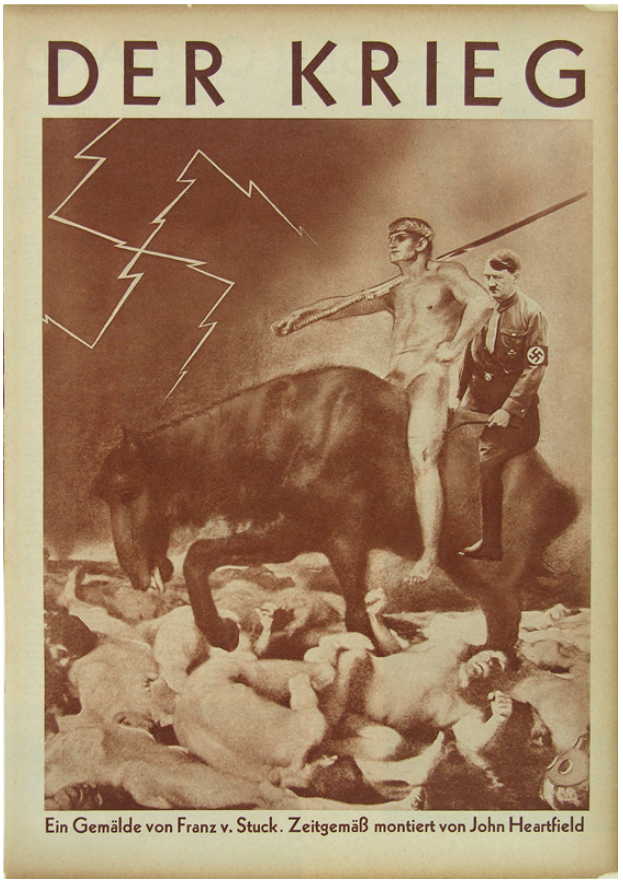


figure 48 : Von Stuck, *Der Krieg*, huile sur toile, 1896-1897, Neue Pinakothek, München, Deutschland

figure 49 : Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, collage sur papier, 32 x 25,5 cm, 1919, Tate Britain

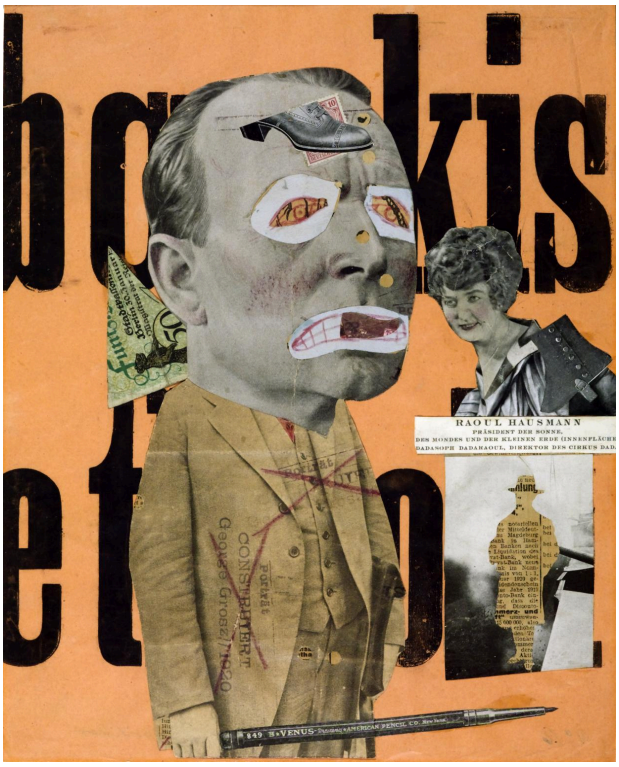


figure 50 : Johannes Baargeld, *Typische Vertikale Verklitterung als Darstellung des Dada Baargeld,* collage sur papier, 37 x 31 cm, 1920, Kunsthaus de Zurich

figure 51 : David Lynch, *Distorted Nude n°6*, montage digital, 1999

figure 52 : Max Ernst, *Au-dessus des nuages marche la mi-nuit. Au-dessus de la mi-nuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau l'éther pousse et les toits flottent*, agrandissement photographique du collage original, 73 x 55 cm, 1920, Kunsthaus de Zurich

figure 53 : David Lynch, *Distorted Nude n°8*, montage digital, 1999

figure 54 : David Lynch, *Two Figures Dance By A Tree With Ladder*, Lithographie sur papier Japon Bunko-Shi, 66 x 91,5 cm, 2007, Item ed.

figure 55 : David Lynch, *Man And Woman Arguing In Box*, Lithographie sur papier Japon Atsu-Shi, 64 x 89 cm, Item Ed.

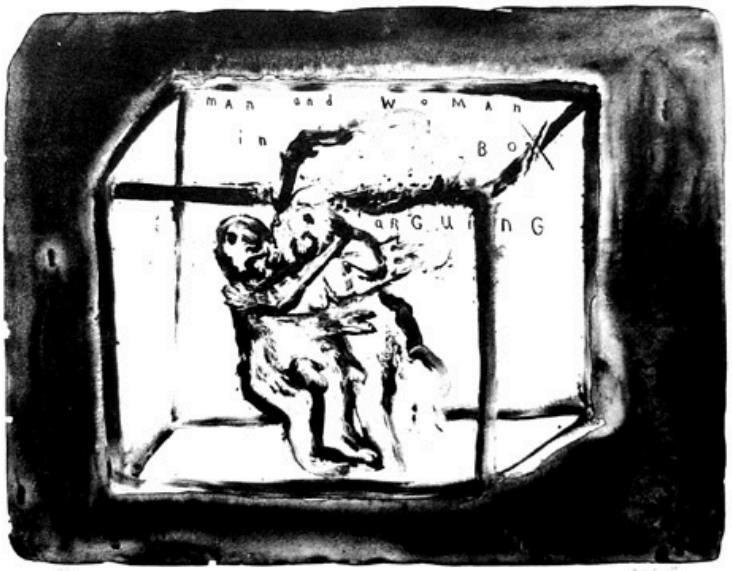


figure 56 : David Lynch, *Six Men Getting Sick*, 1967, still

figure 57 : Pablo Picasso, *L'étreinte (ou le viol V)*, Pointe sèche sur papier, 29, 7 x 36, 7 cm, 1933, collection privée

figure 58 : David Lynch, *Distorted Nude n°7*, montage digital, 1999

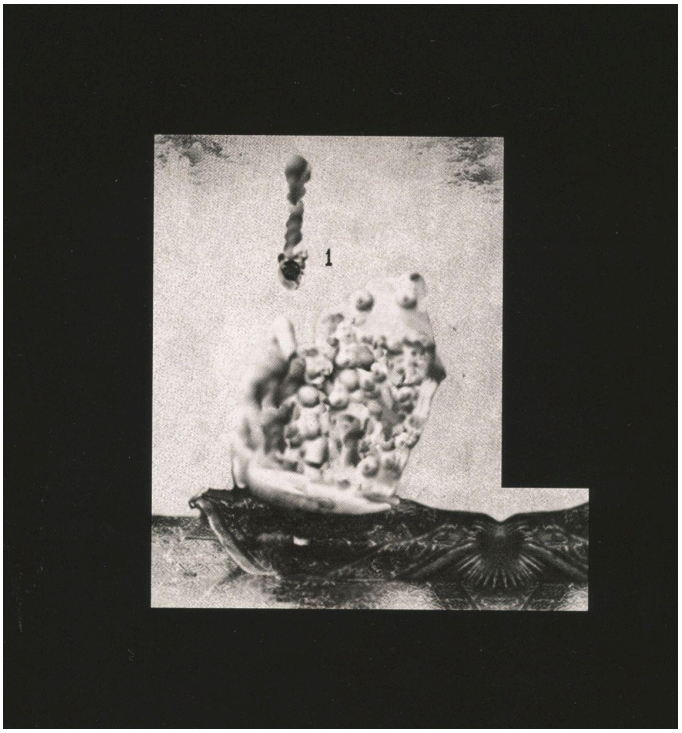


figure 59 : David Lynch, *Woman With Screaming Head*, acrylique sur toile, 166 x 152 cm, collection privée

figure 60 : Francis Bacon, *Turning Figure*, huile sur toile, 198 x 145 cm, 1962, collection privée

figure 61 : David Lynch, *Lost Highway*, 1997, stills

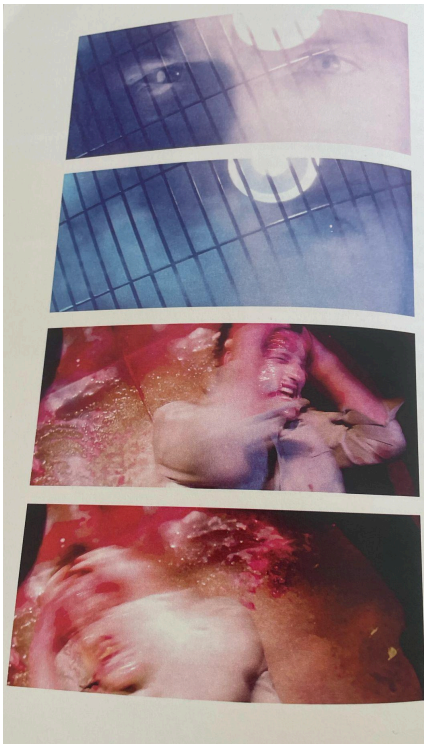


figure 62 : David Lynch, *Distorted Nude n°4*, montage digital, 1999

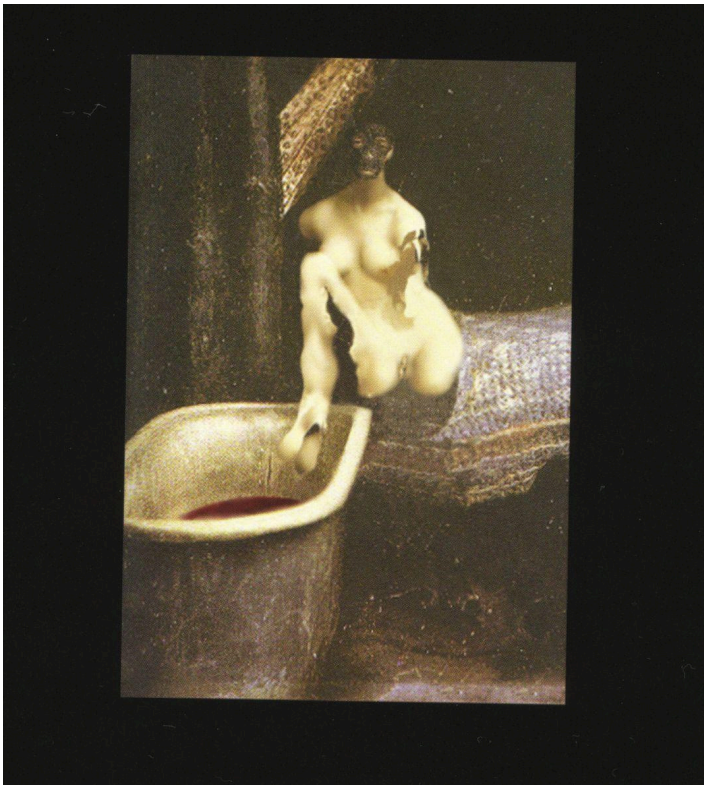


figure 63 : Francis Bacon, *Triptyque George Dyer*, huile sur toile, 198 × 147 cm, 1973, collection privée

figure 64 : Francis Bacon, *Figure Turning*, huile sur toile, 198 x 142 cm, 1962, collection privée

figure 65 : David Lynch, *Distorted Nude n°2*, montage digital, 1999

figure 66 : Francis Bacon, *Portrait of Isabel Rawsthorne*, huile sur toile, 81, 3 x 68, 6 cm, 1966, Tate Britain

figure 67 : Francis Bacon, *Three Figures and Portrait*, huile, pastel, peinture alkyd et sable sur toile, 198, 1 x 147, 3 cm, 1975, Tate Britain

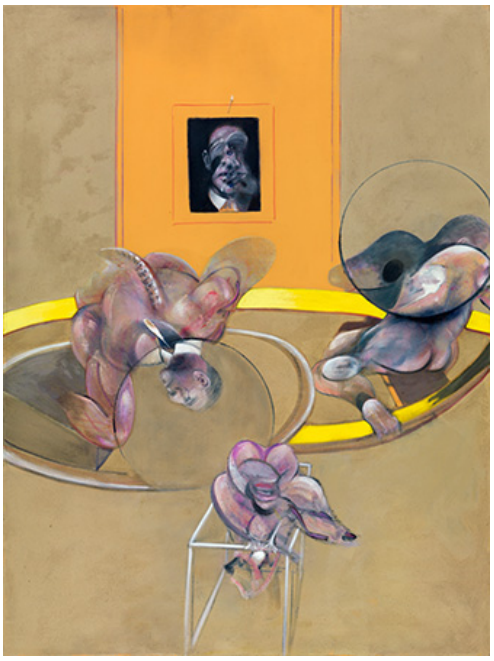


figure 68 : Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, huile sur toile, 153 cm x 118 cm, Des Moines Art Center

figure 69 : Joel-Peter Witkin, *Song of Innocence and Inexperience*, épreuve gélatino argentique, 1982

figure 70 : Joel-Peter Witkin, *Penitence*, épreuve gélatino argentique, 1982

figure 71 : Joel-Peter Witkin, *Portraits from the Afterworld*, épreuve gélatino argentique, 1994

figure 72 : Joel-Peter Witkin, *Harvest*, épreuve gélatino argentique, 1984

figure 73 : David Lynch, *Distorted Nude n°27*, montage digital, 1999

figure 74 : Joel-Peter Witkin, *Anna Akhmatova,* épreuve gélatino argentique, 1998

figure 75 : pages 500-501 du livre : SCHEID Uwe, MICHAEL KOETZLE Hans, *1000 Nudes, A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Cologne, Taschen, 2014

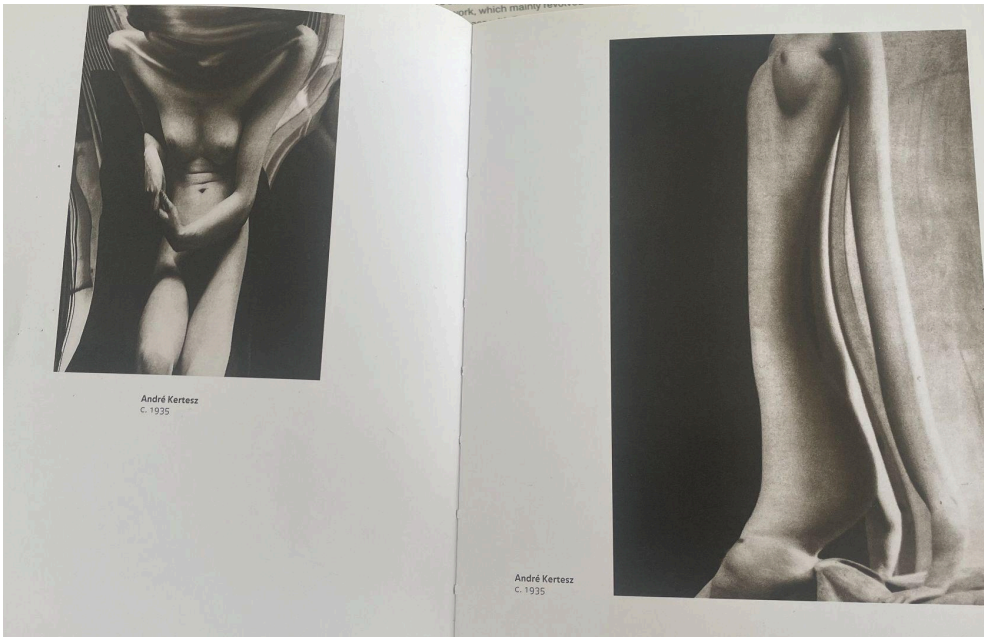


figure 76 : André Kertész, *Distortion n°125*, épreuve gélatino argentique, 23,5 x 17,8 cm, 1933, collection privée

figure 77 : David Lynch, *Distorted Nude n°17*, montage digital, 1999

figure 78 : André Kertész, *Distortion n°53*, épreuve gélatino argentique, 23,5 x 17,8 cm, 1933, Chicago Art Institute

figure 79 : André Kertész, *Distortion n°80*, épreuve gélatino argentique, 23,5 x 17,8 cm, 1933, collection privée

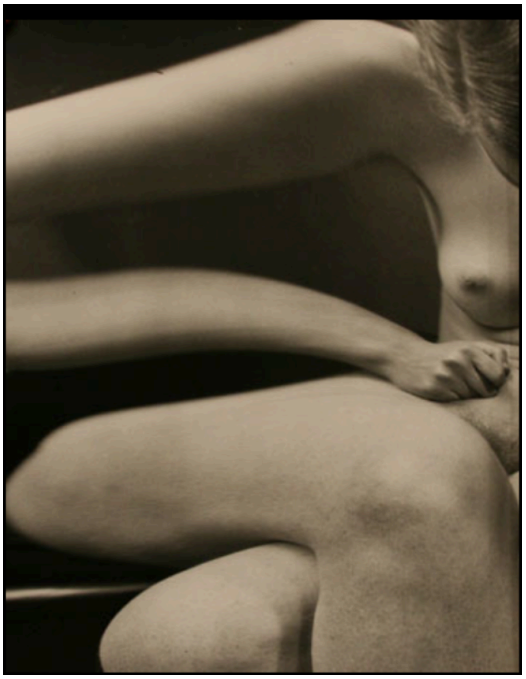
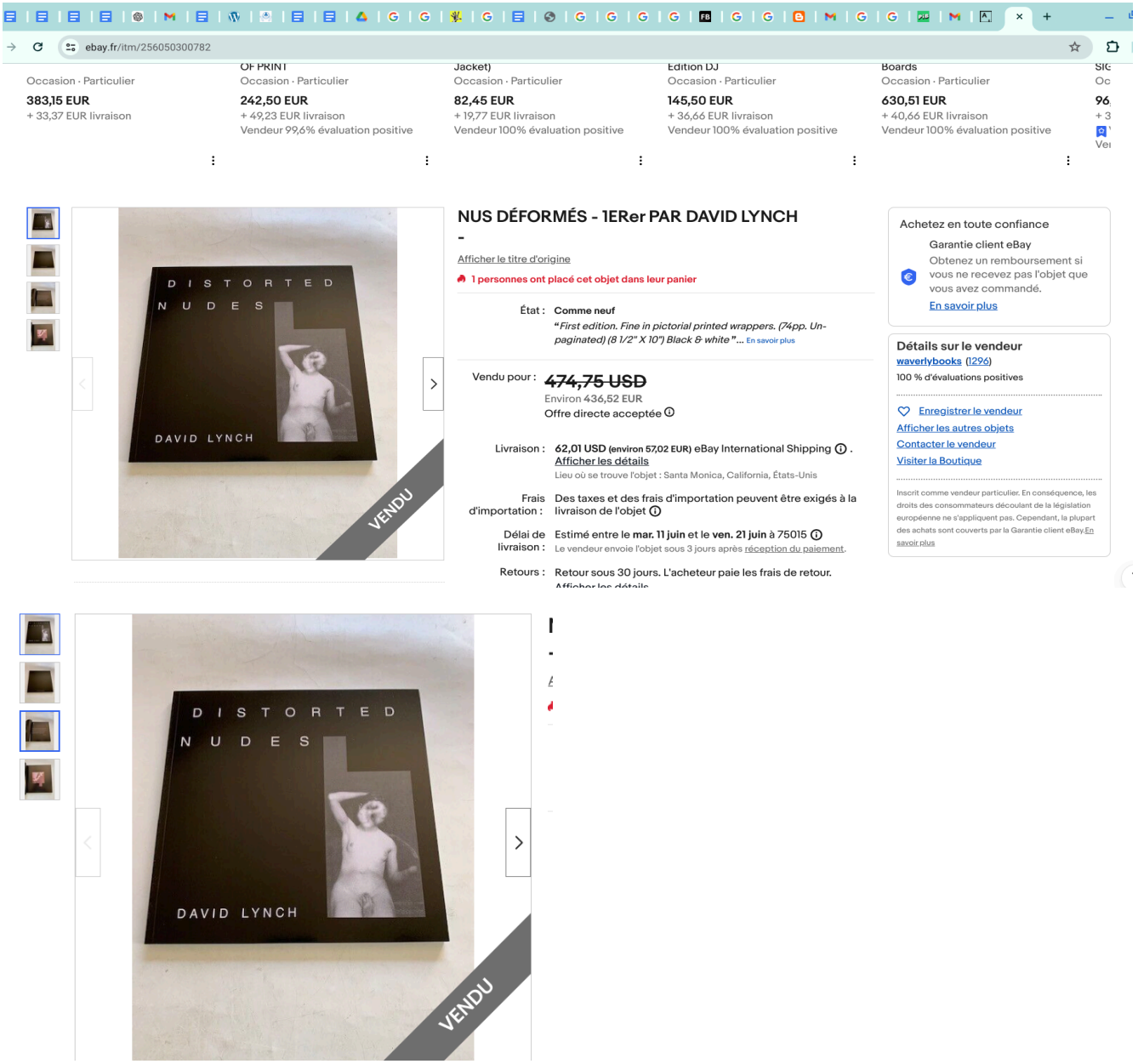


figure 80 : page de vente *Ebay* pour le livre : LYNCH David, *Distorted Nudes*, Los Angeles, Absurda, url : https://www.ebay.fr/itm/256050300782 [consulté le 18/05/2024]



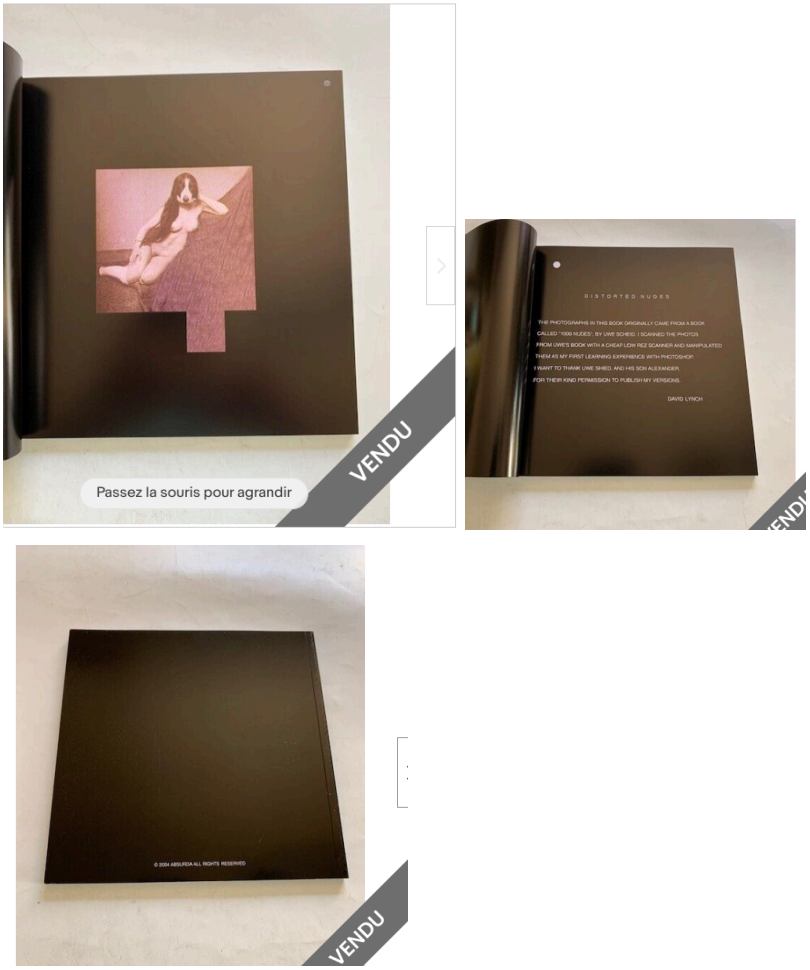


figure 81 : Anonyme, *sans titre*, épreuve gélatino argentique, vers 1920, coll. Uwe Scheid

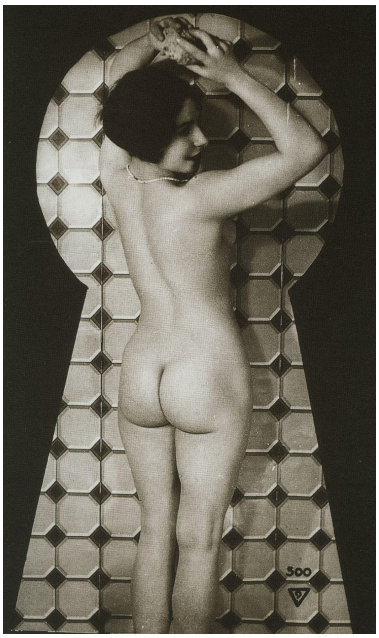


figure 82 : photographie de la scénographie à la fondation Cartier dans *Le point*, n°1800, 15 mars 2007, pp. 144-145

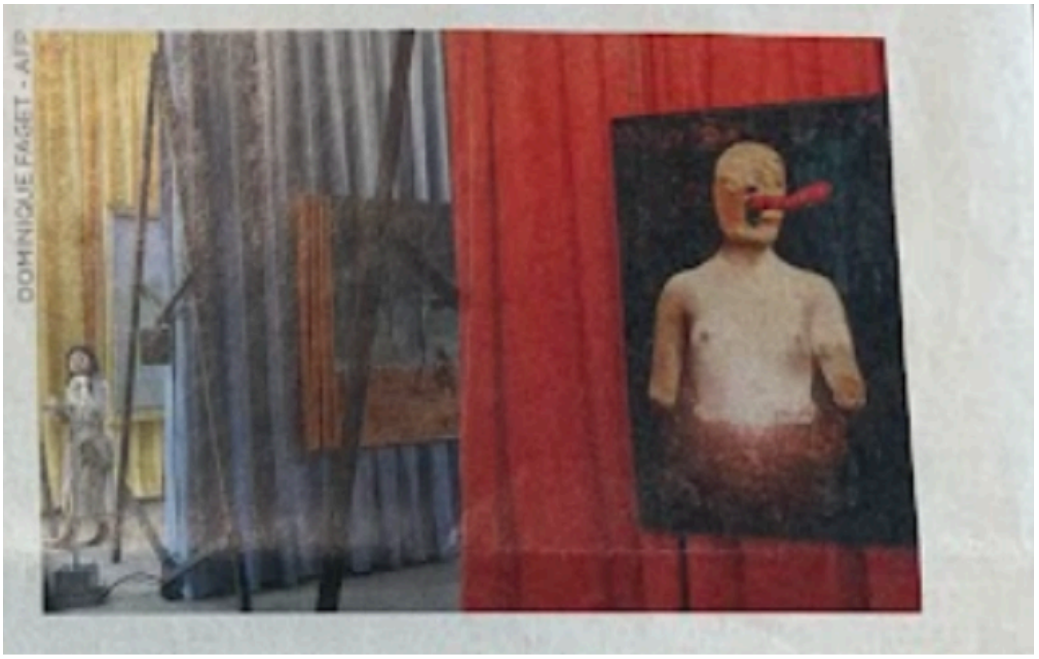


figure 83 : David Lynch, *Distorted Nude n°9*, montage digital, 1999

figure 84 : Julee Cruise, *Floating*, 1989, lyrics

When you told your secret name
I burst in flame and burned
I'm floating

Love has set our hearts aflame
Burn like the sun
We're floating as one...
Floating
Floating
Floating with you.
Ever since you kissed my eyes
I find myself alive
I'm floating
Ever since I held your face
I soar through space,
I'm floating with you...
Floating
Floating
Floating with you.
Why don't you come over to my house?
Please...
Love has set our hearts aflame
Burn like the sun
We're floating as one...
Floating
Floating
Floating with you.

figure 85 : David Lynch, *Distorted Nude n°25*, montage digital, 1999

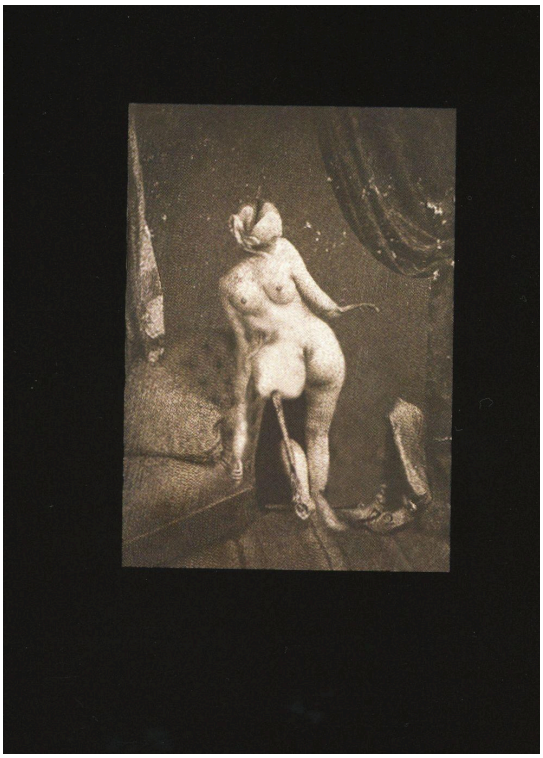


figure 86 : Corinne Vionnet, *Sans Francisco (Photo Opportunities)*, photographie numérique, 2005

figure 87 : vue de l'exposition *Someone is in My House* au Bonnefantenmuseum à Maastricht, capturée sur la vidéo Youtube mise en ligne par Showcase, url : https://www.youtube.com/watch?v=pQtoYHM1t8Y [consulté le 18/05/2024]

figure 88 : vue de l'exposition *David Lynch in between two worlds* à la galerie d'art moderne de Brisbane trouvée sur le site web de l'institution, url : https://www.qagoma.qld.gov.au/exhibition/david-lynch/ [consulté le 19/05/2024]

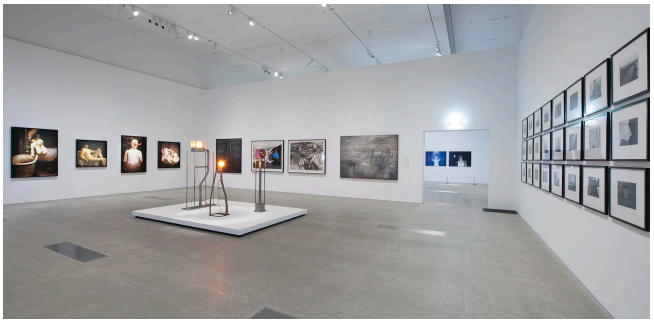


figure 89 : Distorted Nudes vendus sous forme de photogravures chez Tandem Press, url : https://tandempress.wisc.edu/product-tag/david-lynch/ [consulté le 18/05/2024]

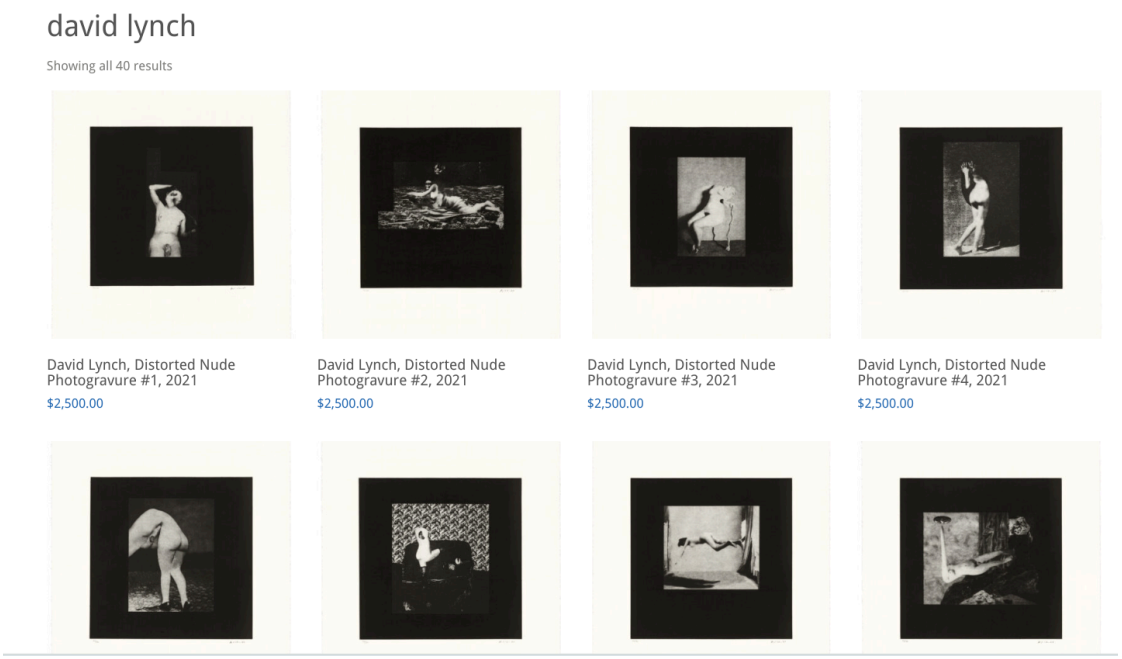


figure 90 : Auguste Belloc, *sans titre*, épreuve gélatino argentique, vers 1894, coll. Uwe Scheid

figure 91 : Heinz von Perckhammer, *sans titre*, épreuve gélatino argentique, vers 1930, coll. Uwe Scheid

figure 92 : David Lynch, *Lost Highway*, 1997, still

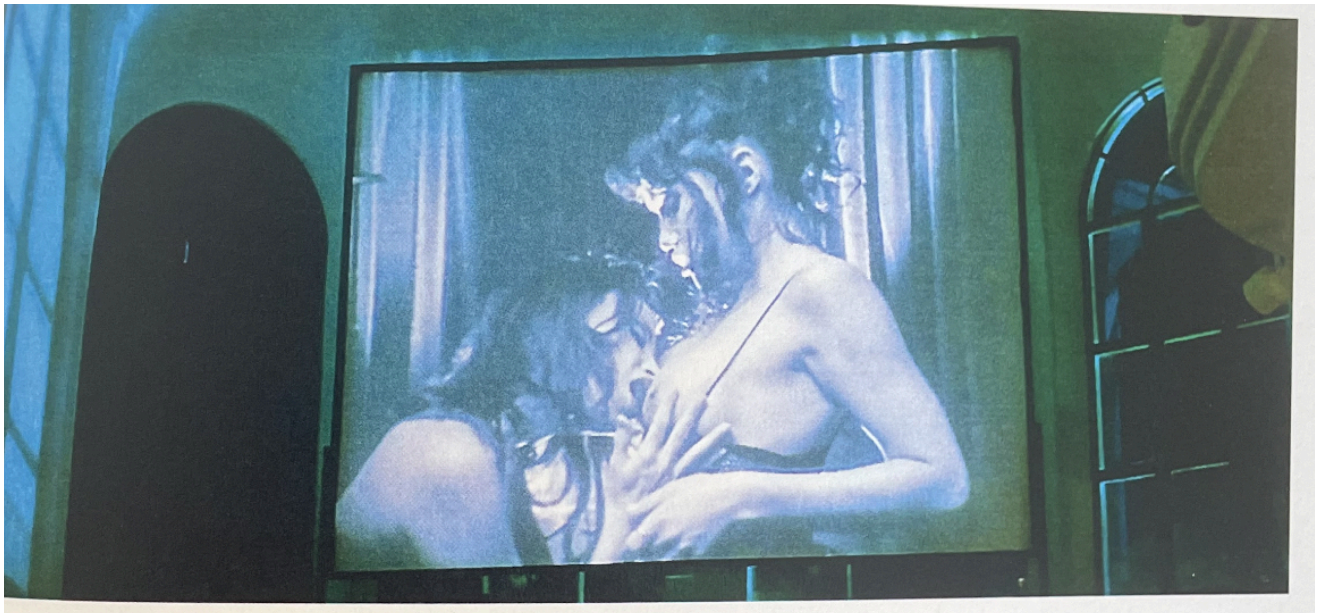


figure 93 : Anonyme, *sans titre*, épreuve gélatino-argentique, vers 1890, coll. Uwe Scheid

figure 94 : nous avons décidé de censurer les photographies de la scène de crime du Dahlia Noir, nous laissons le choix au lecteur de les consulter ou non en laissant les url des images accessibles :

- https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.reddit.com%2Fr%2FMorbidHistory%2Fcomments%2Flry7v0%2Fthe_crime_scene_photos_of_elizabeth_shorts_body%2F&psig=AOvVaw2x80fENTezO97IojNYomve&ust=1716135146384000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBIQjRxqFwoTCNi3ouDLl4YDFQAAAAAdAAAAABAS

- https://uselessknowledge.com/wp-content/uploads/2020/12/BlackDahliaCrimeScene02-300x200.jpg

- https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fthehorrorzine.com%2FMorbid%2FBlack%2520Dahlia.html&psig=AOvVaw1XpgvfQR7Z1Ea7WdWgCTgW&ust=1716135245921000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBIQjRxqFwoTCKDVoZLMl4YDFQAAAAAdAAAAABAE

figure 95 : Marcel Duchamp, *Étant données : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage…*, Installation, 1946-1966, musée des beaux arts de Philadelphie

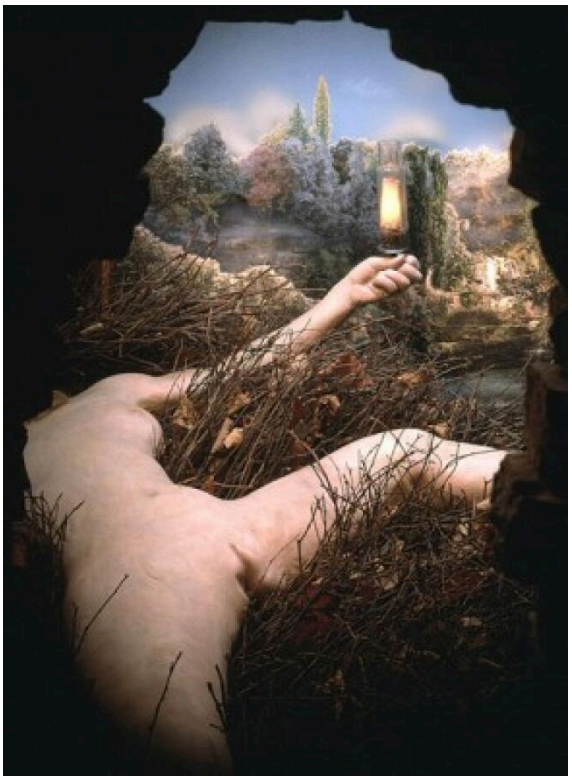
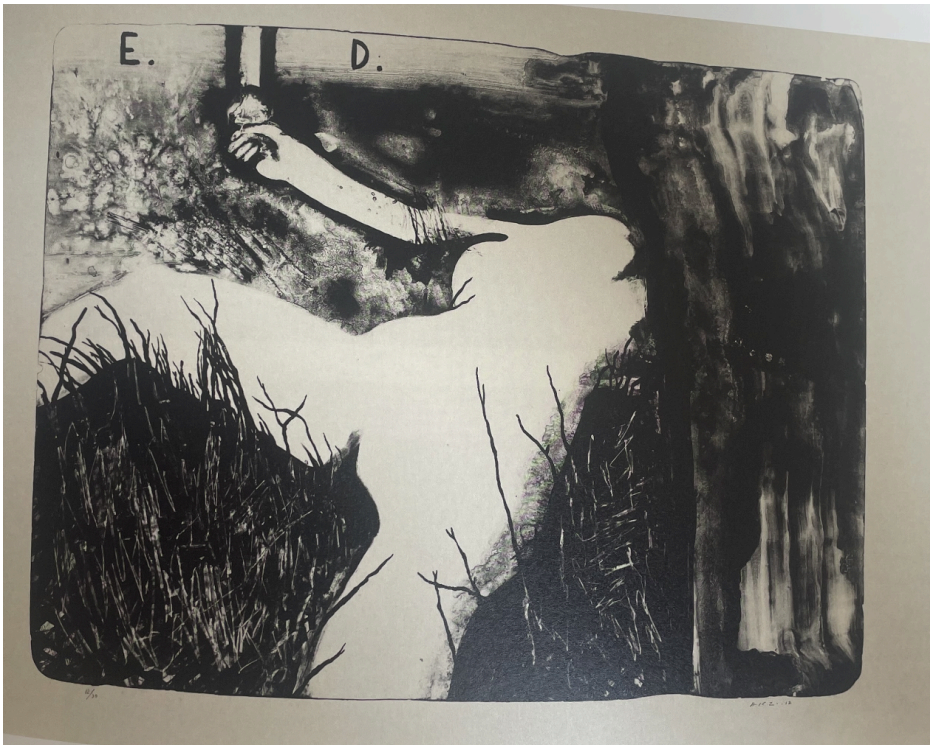



figure 96 : David Lynch, *E. D.*, lithographie sur papier Japon, 63 x 89 cm, 2012, Item Ed.